



ISSUE / ВЫПУСК

**№1**

2 0 2 2

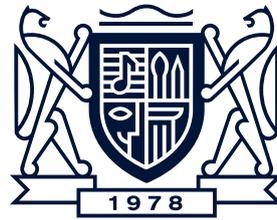
# ARTE

**Scientific Research Journal**  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[ [sgiiart.ru](http://sgiiart.ru) ]

**art criticism / science of culture**  
искусствоведение / культурология



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

ISSUE / ВЫПУСК

№1  
2 0 2 2

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Холодова Мария Владимировна**, главный редактор, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

**Алексеева Ирина Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Уфа)

**Гаврилова Людмила Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

**Гончаренко Светлана Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

**Дрожжина Марина Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

**Ефимова Наталья Ильинична**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)

**Камедина Людмила Васильевна**, доктор культурологии, профессор (Россия, Чита)

**Лесовиченко Андрей Михайлович**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Россия, Москва)

**Лукина Галима Ураловна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия, Москва)

**Мироненко Елена Сергеевна**, доктор искусствоведения и культурологии, профессор (Молдова, Кишинев)

**Митасова Светлана Алексеевна**, доктор культурологии, профессор (Россия, Красноярск)

**Москалюк Марина Валентиновна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

**Мостицкая Наталья Дмитриевна**, доктор культурологии, доцент (Россия, Москва)

**Мымликова Инна Александровна**, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

**Некрасова Галина Анатольевна**, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Санкт-Петербург)

**Нилова Вера Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Петрозаводск)

**Русанова Тамара Марковна**, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Москва)

**Смагина Елена Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Волгоград)

**Строй Лилия Ринатовна**, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

**Шавинер Марк Аронович**, кандидат искусствоведения, профессор (Израиль, Тель-Авив)

**Умнова Ирина Геннадьевна**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Кемерово)

**Чихачева Мария Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

**Цукер Анатолий Моисеевич**, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)

Ответственный редактор – **Н.В. Перепич**, кандидат искусствоведения, доцент  
Дизайн журнала – **М.П. Куликова**, профессор;  
**И.В. Матлай**, доцент

Адрес редакции: 660049, Красноярск, ул. Ленина, 22  
E-mail: holodova-maria@mail.ru  
Website: sgiart.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

# CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

# №1

2 0 2 2

## 5/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

**Л.В. Гаврилова, Е.Ю. Мешкова**

*На пересечении судеб короля Лира и Льва Толстого: об одном персонаже в опере С.М. Слонимского*

## 18/ А.А. Преодоляк

*Грани творческого диалога в «Отчалившей Руси» Г.В. Свиридова: авторский смысл и исполнительский опыт*

## 27/ В.В. Басс

*Образ зеркала в музыке современных отечественных композиторов*

## 40/ Мини Чжан

*Концерт для кларнета с оркестром «Звуки Памира» Ху Бицзина в аспекте фольклора китайских таджиков*

## 56/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

**М.А. Шавинер**

*Возвращаясь к Моцарту*

## 78/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**Г.А. Некрасова**

*Из истории Петербургской консерватории: Элла Шульц-Адаевская (1846–1926)*

## 86/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**С.А. Митасова**

*Этнические образы Иисуса Христа как средство межкультурной коммуникации*

## 95/ Е.А. Сертакова, Р.Е. Хуснуллина

*Проблема национальной идентичности в современном китайском кинематографе (материалы из Китая, Гонконг, Тайвань)*

## 103/ А.О. Козырев, С.В. Лаврова

*Трилогия «Каци»: опыт совместной работы Годфри Реджио и Филиппа Гласса*

## 111/ И.В. Царинный

*Литературные труды отечественных скульпторов XX века*

## 120/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

**И.А. Колокольников**

*Творческая деятельность Л.С. Гурова в Иркутске (1941–1945 гг.)*

## 129/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

**Н.А. Ядгарова**

*Печатная графика Узбекистана: традиции и современность*

## 141/ СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

**Н.В. Геташвили**

*Россия–Португалия: эпизоды культурных связей в XXI веке*

## 150/ Е.М. Эпова, П.Н. Казимир, В.П. Троян, А.Д. Осинкин

*Круглый стол «Актуальные вопросы исполнительства на духовых инструментах. Фестивальное движение в России и в мире»: итоги и перспективы*



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

**Л.В. ГАВРИЛОВА,  
Е.Ю. МЕШКОВА**

На пересечении судеб  
короля Лира и Льва Толстого:  
об одном персонаже в опере  
С.М. Слонимского

18/

**А.А. ПРЕДОЛЯК**

Грани творческого диалога  
в «Отчалившей Руси»  
Г.В. Свиридова: авторский  
смысл и исполнительский  
опыт

27/

**В.В. БАСС**

Образ зеркала в музыке  
современных отечественных  
композиторов

40/

**МИНИ ЧЖАН**

Концерт для кларнета  
с оркестром «Звуки Памира»  
Ху Бицзина в аспекте  
фольклора китайских  
таджиков



УДК 782

## НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ СУДЕБ КОРОЛЯ ЛИРА И ЛЬВА ТОЛСТОГО: ОБ ОДНОМ ПЕРСОНАЖЕ В ОПЕРЕ С.М. СЛОНИМСКОГО

**Л.В. ГАВРИЛОВА, Е.Ю. МЕШКОВА**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская  
Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассматривается опера «Король Лир», определяемая С. Слонимским как *dramma per musica*. Опираясь на премьерные спектакли в Москве и в Санкт-Петербурге (2016 год), партитуру композитора, авторы концентрируют внимание на одном из персонажей оперы, выполняющем комментирующую функцию – Старике, похожем на Льва Толстого. Подобно Зрителю шекспировского театра «Глобус», он был введён в оперу композитором, создававшим и либретто для оперы. Текстовой основой реплик этого персонажа послужили фразы и обороты из статьи Л.Н. Толстого «О Шекспире и драме», опубликованной в начале XX века, а также из дневников и черновиков писателя. Используя метод сравнительного анализа, авторы выявляют особые связи между судьбами главного героя оперы короля Лира и событиями жизни самого Льва Николаевича Толстого.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** опера, С.М. Слонимский, Король Лир, Л.Н. Толстой, Старик, похожий на Льва Толстого, либретто.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## AT THE INTERSECTION OF THE FATE OF KING LEAR AND LEO TOLSTOY: ABOUT ONE CHARACTER IN THE OPERA S.M. SLONIMSKY

**L.V. GAVRILOVA, E.Y. MESHKOVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article discusses the opera “King Lear”, defined by S. Slonimsky as *dramma per musica*. Based on the premiere performances in Moscow and St. Petersburg (2016), the composer's score, the author focuses on one of the opera's characters who performs the function of commentary - an old Man who looks like Leo Tolstoy. Like the audience of Shakespeare's Globe Theater, he was introduced to the opera by the composer, who also created the libretto for the opera. The text basis of the replicas of this character were phrases and phrases from L.N. Tolstoy's article “On Shakespeare and Drama”, published in the early twentieth century, as well as from the diaries and drafts of the writer. Using the method of comparative analysis, the author reveals special connections between the fate of the protagonist of the opera King Lear and the events of the life of Leo Tolstoy himself.

**KEYWORDS:** opera, S.M. Slonimsky, King Lear, L.N. Tolstoy, The Old Man who looks like Leo Tolstoy, libretto.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The authors declare the absence of conflict of interests.



6 июня 2016 года в Москве на сцене Большого зала консерватории имени П.И. Чайковского состоялось концертное исполнение оперы Сергея Слонимского «Король Лир» по одноимённой трагедии Уильяма Шекспира (в переводе Б. Пастернака). 28 октября 2016 года опера была представлена в Эрмитажном театре в исполнении солистов оперных театров Санкт-Петербурга, а также студентов и аспирантов консерватории. Премьеры оказались долгожданными, так как партитура «Короля Лира» была написана ещё в начале 2000 года, незадолго до 400-летия с момента возникновения произведения Шекспира, и спустя 16 лет была представлена на суд публики, по странному стечению обстоятельств – в год 400-летия со дня смерти Шекспира.

Композитор определяет жанр своего сочинения как «Drama per musica в стиле Монтеверди». По его мнению, именно этот тип оперы наиболее подходит к шекспировским коллизиям и многоплановости. В опере отсутствует хор, а оркестр представлен одинарным составом инструментов – почти так, как это было принято в эпоху барокко.

«Важной составляющей драматургии, двигателем сюжета» [6, с. 51] являются разговорные диалоги на фоне музыки (звучит аккордеон). Они связаны с конкретными персонажами оперы – Шут, Зрителями шекспировского «Глобуса» и Стариком, похожим на Льва Толстого. Однако если Шут – это действующее лицо шекспировской трагедии, который и наделён вокальной партией, и участвует в диалогах, то остальные введены в сюжетное повествование композитором, который является автором либретто. «Слонимский здесь выступил и как соавтор Шекспира, – отмечает дирижёр В. Юровский, – он вводит в драму зрителей-резонёров. Обычно в драмах Шекспира резонёр – шут, а здесь ещё и воображаемые зрители театра “Глобус”» [7].

По замыслу композитора, современная публика оказывается включена в диалог «с коллективным персонажем – групповым портретом зрителей театра “Глобус”» [4]), наблюдая, как разворачивается история вражды, любви и ненависти двух семей, Лира и Глостера. Тем самым создаётся эффект «теа-

тра в театре». Вот строки интервью с композитором музыковедом Владимиром Дудиным:

«– Вводя ... персонажи, вы тем самым хотите вовлечь в дискуссию современную публику?»

– Можно и так сказать. Свободная дискуссия о происходящем постепенно приводит к мысли о том, что власть имущие иногда принимают лесть за преданность и идут на поводу у льстецов. А это очень опасно» [4].

Кроме того, среди зрителей есть Старик, внешне похожий на Льва Толстого (это прописано в партитуре). Несмотря на то, что столь необычный персонаж далёк от Англии шекспировской эпохи, это не мешает ему свободно вступать в полемику с действующими лицами, спорить с ними, отстаивая собственную точку зрения. И Шут, и Старик, и Зрители театра выполняют в опере важную драматургическую функцию, определяя особый художественно-смысловой вектор в развитии действия. Все эти персонажи относятся к обобщённо-символическому, комментирующему плану, что является, по мнению Л. Гавриловой, отличительной чертой «многомерного композиционного пространства всех опер С. Слонимского» [1, с. 80].

В рамках данного исследования привлечём внимание к персонажу, которого С. Слонимский назвал Стариком, похожим на Льва Толстого. Так как в тексте шекспировской трагедии и сам персонаж, и его реплики отсутствуют, то вполне естественно предположить, что композитор обратился к другим источникам. Очевидный факт – имя героя далеко не случайное, ибо текстовую основу его реплик в либретто оперы составляют фразы и обороты из статьи Л.Н. Толстого «О Шекспире и драме» [17], отличающейся особым полемическим, и порой насмешливым тоном, а также из его дневников и черновиков.

Изучить статью русского писателя, обнаружить заимствования из её текста в либретто, простроить драматургическую логику развития действия, связанного со Стариком, – представляется интересной исследовательской задачей. Всё это позволит достичь главной цели работы: выявить особые связи



между судьбами главного героя оперы Короля Лира, Старика, похожего на Льва Толстого, и событиями жизни самого Льва Николаевича.

Начало работы писателя над статьёй датируется записью в дневнике от 22 сентября 1903 года: «Пишу несколько дней (больше недели) предисловие о Шекспире» [14, с. 192]. Работа над материалом была закончена в январе 1904 года. Толстой не планировал печатать его при жизни, учитывая предвзятость своих суждений. Но под влиянием единомышленников и друзей автор отказался от своего намерения, и в ноябре 1906 года эту работу опубликовали в газете «Русское слово» с пометкой «критический очерк». В 1907 году статья вышла уже отдельным изданием в издательстве «Товарищество И.Д. Сытина» на русском языке и тогда же – на английском, вместе со статьёй Э. Кросби «Шекспир и рабочий класс», в лондонском издательстве «Свободное слово». Необходимо отметить, что Толстой первоначально намеревался написать краткое предисловие к статье американского литератора и общественного деятеля Эрнеста Кросби «Шекспир и рабочий класс» и одновременно дать собственную оценку драматургии Шекспира. Но он настолько увлёкся темой, что работа стала приобретать самостоятельное значение, чему находим подтверждение в письме к В.Г. Черткову от 6 октября 1903 г.: «Занят теперь очень неожиданной работой... Это начатое мною предисловие к статье Crosby об отношении Шекспира к рабочему народу, которое переросло статью Crosby и стоило мне большого труда» [19, с. 309]. 14 ноября 1903 г. Толстой записывает в дневнике: «Всё время был занят Шекспиром, который всё разрастался, кажется, пришел к концу» [14, с. 193]. 24 ноября: «Всё копаюсь с предисловиями и к Шекспиру, и к Гаррисону» [Там же, с. 196]. В записи от 7 декабря читаем: «Последние два дня нездоров – печень. Ничего не делал, кроме пересматривания Шекспира» [Там же, с. 200].

В своём очерке Толстой критикует труды зарубежных шекспироведов – «хвалителей» Шекспира, как он их называет, – англичан Георга Гервинуса, Вильяма Газлита и Генри Галлама, датчанина Георга Брандеса, немца Самуэля Джонсона. Мотивацией неприятия Толстым английского драматурга послужило установившееся в современном ему обществе

почитание Шекспира как «великого среди высших классов нашего общества». Лев Николаевич пытается высказать своё отношение к его творчеству<sup>1</sup>.

Статья вызвала возмущение в европейских литературных кругах. Литературоведы отнеслись к ней как к одной из причуд гения, а через три года, когда Толстой умер, и вовсе о ней забыли. В 1941 году британский писатель Джордж Оруэлл заинтересовался этой темой и с трудом нашёл у антикваров текст очерка.

Что же так возмутило современников в статье Л. Толстого? В первую очередь, уничижительный характер критики драматургии Шекспира. Обратимся непосредственно к тексту. Подробно проанализировав содержание пьесы «Король Лир» и обзорно разобрав ещё несколько шекспировских пьес, писатель пришёл к следующим выводам:

**1/** Драмы Шекспира не имеют самостоятельного значения. Они заимствованы из «каких-нибудь предшествующих сочинений». А заимствованный материал Шекспир переделывал кое-как, не заботясь о правдоподобии;

**2/** Происходящее на сцене не соответствует ни времени, ни месту действия; ситуации, в которых оказываются герои, начисто выдуманы. «У Шекспира всё преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления» [17, с. 293];

**3/** Характеры практически всех действующих лиц у Шекспира никак не выражены. Прежде всего потому, что отсутствует главное средство их изображения – индивидуальный, присущий тому или иному персонажу, язык. В пьесах Шекспира «речи одного лица можно вложить в уста другого» [17, с. 282]. Все герои говорят «не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда не могли говорить никакие живые люди» [Там же, с. 281].

Вердикт Толстого по поводу художественных достоинств шекспировских пьес категоричен: произведения Шекспира не имеют ничего общего

<sup>1</sup> Стоит отметить, что под «огонь» толстовской критики, наряду с Шекспиром, попадали Данте, Рафаэль, Бетховен, Гёте, Пушкин.



«с искусством и поэзией». А глубокомысленные речи и изречения, произносимые действующими лицами, коими так восторгаются хвалители Шекспира – не могут в драмах вовсе находиться, т. к. цель драматического произведения – «вызвать сочувствие к тому, что представляется» [Там же, с. 292], а подобного рода высказывания этому никак не способствуют.

Но при этом Толстой признаёт, что Шекспир умеет «вести сцены, в которых выражается движение чувств» [Там же, с. 291]. Будучи актёром, он знал и умело использовал сценические приёмы, способные взволновать публику. Он «умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств» [Там же]. Но «писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному бесконечному» [Там же, с. 309]. Шекспир, с точки зрения Толстого, ничего в этом смысле важного сказать не может. Содержание всех его произведений безнравственно. По глубокому убеждению Толстого, это несёт серьёзную опасность для духовного развития людей – публика может утратить способность различать добро и зло, увлекаясь творчеством Шекспира.

Такова оценка творчества английского драматурга, которая дана Л. Толстым. Известно, что во все периоды жизни его отличал дух протеста, бесстрашное стремление свергать незыблемые авторитеты. Так в 1897 году он пишет Г.А. Русанову: «Большое зло – это преклонение перед авторитетами, перед именами... Почему-то считают, что есть писатели, у которых всё хорошо, – возьмем хотя бы трагиков и того же Шекспира» [9]. В воспоминаниях современника русского классика, А.Б. Гольденвейзера от 29 апреля 1900 года обнаруживаем следующий текст, записанный со слов Л. Толстого: «Шекспира и Гёте я три раза в жизни проштудировал от начала до конца и никогда не мог понять, в чём их прелесть» [3, с. 13].

Но тот же Толстой, отказывающий Шекспиру в праве на художественность, говорил артисту Т.Н. Селиванову: «Почему вы не ставите для народа Шекспира? Может быть, вы думаете, что народ Шекспира не поймёт? Не бойтесь, он не поймёт скорее современные пьесы из чужого ему быта, а Шекспира

народ поймёт. Всё истинно великое народ поймёт» [5, с. 76].

С юности для Льва Толстого Шекспир был знаковой фигурой. Он много раз читал и перечитывал сочинения английского драматурга, наряду с Гёте, Пушкиным, Гоголем и Мольером. В 1870-е годы, по словам его жены, Толстой читал «бездну драматических произведений», вырабатывая и уточняя собственную «теорию драмы». В дневниках 1870 года писатель много размышляет о природе драмы. «Перед публикой должны быть уже оформленные состояние души, принятые решения» [11, с. 580], – пишет он. Потому-то, на наш взгляд, Лев Толстой имел полное право критиковать Шекспира, ибо сам не только изучал, но и был создателем целого ряда театральных драм. Он точно знал, чего хочет от произведений для сцены: «...сказать нечто самое важное для людей, об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному» [17, с. 309].

Ранние драматургические опыты Толстого 50-х – 60-х годов дают право судить о его остром интересе к драматургии и театру. Он – автор 16-ти драматических пьес, над которыми работал в разные периоды своего творчества, три из них заслужили мировую славу: «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «Живой труп»<sup>2</sup>.

Толстой предъявлял определённые требования к драматургии, которые стремился сам осуществить в своих пьесах. Главной задачей драмы он считал правдивое изображение жизненных противоречий, конфликтов, борьбы. «Условия всякой драмы, – писал Толстой, – заключаются в том, чтобы действующие лица, находясь в противоречии с окружающим миром, боролись бы с ним, и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства» [17, с. 279].

Для Толстого задачи драмы в корне отличались от задач, поставленных для других видов искусства. «Для того чтобы вызвать настроение – достаточно лирического стихотворения. Драматическая же форма служит и должна служить другим целям.

<sup>2</sup> Среди других пьес: «Родительская любовь», «Дворянское семейство», «Дядюшкино благословение», «Свободная любовь», «Прохожий и крестьянин» – 50-е годы; «Зараженное семейство» (1864), «Нигилист» (1866), «Пётр Хлебник» (1894), «И свет во тьме светит» (1900), «От ней все качества» (1910) и др.



В драматическом произведении должно поставить какое-нибудь ещё не разрешённое людьми положение и заставить его разрешать каждое действующее лицо сообразно его внутренним данным...» [10, с. 368].

По мнению Толстого, в основу сюжета драмы должен лечь «узел», т. е. драматический конфликт, при «распутывании» которого раскрываются характеры действующих лиц. Одно из условий силы художественного произведения – «резкость, ясность характеров». Это особенно важно в драматическом произведении, где изображается столкновение, борьба противоположных сил, разных характеров. «В драме “Король Лир” действующие лица по внешности действительно поставлены в противоречие с окружающим миром и борются с ним. Но борьба

их не вытекает из естественного хода событий и из характеров лиц, а совершенно произвольно устанавливается автором» [17, с. 279].

Таким образом, объяснением острому критическому тону статьи Л. Толстого послужили несколько обстоятельств, в числе которых чрезмерное восхваление Шекспира в XIX столетии, особая полемичность суждений писателя об авторитетах и несовпадение в понимании сути драматического произведения Толстого и Шекспира.

Что же привлекло С. Слонимского в этой статье? Чтобы ответить на этот вопрос, проведём сравнительный анализ реплик Старика, похожего на Льва Толстого, и некоторых выражений из статьи писателя.

АКТ И СЦЕНА	ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ С. СЛОНИМСКОГО	ФРАГМЕНТЫ ТЕКСТОВ ИЗ СТАТЕЙ, ЧЕРНОВИКОВ И ДНЕВНИКОВ Л. ТОЛСТОГО; ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ; ЖЕНЫ
1 АКТ, Ц. 28	<i>Старик, похожий на Льва Толстого:</i> Эта Корделия отвечала несообразно и <b>НЕКСТАТИ</b>	<...> совершенно <b>НЕКСТАТИ</b> произносит Лир. [17, с. 265]; вкладывая совершенно <b>НЕКСТАТИ</b> (как это и всегда он делает) в уста главного действующего лица все свои, казавшиеся ему достойными внимания, мысли [Там же, с. 289].
	А король должен бы сам знать, как относится к нему каждая из дочерей, а <b>не верить</b> корыстной лести <b>ЗЛЫХ ДОЧЕРЕЙ</b> и <b>прогнать любимую дочь</b> . Зачем ему вдруг понадобились их слова?	<...> <b>поверить</b> словам <b>ЗЛЫХ ДОЧЕРЕЙ</b> , с которыми он прожил всю их жизнь, и <b>не поверить любимой дочери</b> [Там же, с. 263].
	<b>НЕЛЕПО</b> писал этот Шекспир.	Таково второе действие, наполненное неестественными событиями и ещё более неестественными, не вытекающими из положений лиц, речами, кончающееся сценой Лира с дочерьми, которая могла бы быть сильной, если бы она не была пересыпана самыми <b>НЕЛЕПО</b> напыщенными, неестественными и, сверх того, совершенно не идущими к делу речами, вложенными в уста Лира. Чрезвычайно трогательны были бы колебания Лира между гордостью, гневом и надеждой на уступки дочери, если бы они не были испорчены теми многословными <b>НЕЛЕПОСТЯМИ</b> , которые произносит Лир [Там же, с. 268].



	Он сам <b>голый король</b> .	В 1910 году Толстой записал в дневнике: «Революция сделала в нашем русском народе то, что он вдруг увидел несправедливость своего положения. Это – сказка о царе в новом платье. Ребёнком, который сказал то, что есть, что <b>царь голый</b> , была революция. Появилось в народе сознание претерпеваемой им неправды... И вытравить это сознание уже нельзя» [15, с. 24]; Хваля сказку Андерсена «Голый король», Толстой в дневнике говорил, что искусство должно доказать, что король голый [24].
1 АКТ, Ц. 31	<i>Зритель, похожий на Льва Толстого (в зале):</i> <b>БЛАГОРОДНЫЙ человек</b> не должен так <b>пошло</b> и похабно шутить о своём сыне в его присутствии.	Не говоря о <b>пошлости</b> этих речей Глостера, они, кроме того, и неуместны в устах лица, долженствующего изображать <b>БЛАГОРОДНЫЙ характер</b> [17, с. 262].
1 АКТ, Ц. 42	<i>Старик, похожий на Льва Толстого:</i> <b>Ни этот Глостер, ни его сын НЕ ПОВЕРИЛИ бы Эдмунду.</b> Зачем писать письмо брату, с которым Эдгар живёт в одном доме?	Отец тотчас же <b>ВЕРИТ</b> тому, что его сын Эдгар, которого он нежно любит, хочет убить его. Отец уходит, приходит Эдгар, и Эдмунд внушает ему, что отец за что-то хочет убить его, и <b>Эдгар тоже тотчас ВЕРИТ</b> и бежит от отца [Там же, с. 264]; Глостер всему верит, [16, с. 266]; Глостер точно так же, как и Лир, <b>сразу ВЕРИТ</b> самому <b>ГРУБОМУ</b> обману [Там же, с. 278]; <b>ГРУБЫМИ прикрасами</b> [Там же, с. 279].
	Как вся эта клевета <b>ГРУБО</b> сколочена!	Он входит в бешеный гнев [17, с. 268]; Взять предыдущий текст – жизнь доживайте как червь смиренный. Власть свою забудьте!!! Отношения между Глостером и сыновьями и чувства этих лиц ещё более неестественны, чем отношения Лира к дочерям [Там же, с. 264].
2 АКТ, Ц. 125	<i>Старик среди зрителей, на авансцене (строго):</i> <b>ШУТКИ</b> этого шута <b>НЕСМЕШНЫЕ</b> .	При этом шут не перестаёт вставлять свои <b>НЕСМЕШНЫЕ ШУТКИ</b> [Там же, с. 264]; <...> речи шутов с <b>НЕСМЕШНЫМИ остротами</b> [Там же, с. 281].
	<i>Шут на другой стороне авансцены:</i> Посмешней твоих придинок, старик. А кто этот Шекспир, <b>которому ты завидуешь ещё больше, чем мне?</b> Хотел бы я встретить этого шута, который не даёт тебе покоя.	<b>Глумление, обнажающее какие-то неожиданные взаимоотношения между Толстым и Шекспиром.</b>



<p><i>Старик, похожий на Толстого:</i> Кому <b>РАССКАЗЫВАЕТ</b> Эдгар всю эту чушь? <b>ПУБЛИКЕ</b>. Не может же он разговаривать сам с собой.</p>	<p>Эдгар, убегая от преследований отца, скрывается в лесу и <b>РАССКАЗЫВАЕТ ПУБЛИКЕ</b> о том, какие бывают сумасшедшие, блаженные, которые ходят голые, всовывают себе в тело занозы, булавки, кричат дикими голосами и просят милостыню, и говорит, что он хочет принять вид такого сумасшедшего, чтобы избавиться от преследований. Рассказав это публике, он уходит [Там же, с. 266]; Лучше она потому, что, во-первых, нет в ней совершенно излишних и только <b>отвлекающих внимание лиц</b> – злодея Эдмунда и безжизненных <b>Глостера и Эдгара</b>; во-вторых, потому, что нет в ней совершенно фальшивых эффектов бегания Лира по степи, разговоров с шутком и всех этих <b>невозможных переодеваний и неузнаваний</b> и повальных смертей [Там же, с. 285].</p>
<p><i>Зрители «Глобуса»:</i> Ловко он придумал это переодевание. Прикинется нищим бродягой, сумасшедшим Томом, отсидится в шалаше. <i>Старик:</i> И Эдгар, и Глостер лишние лица, только внимание ваше отвлекают. Все эти письма, переодевания, неузнавания невозможны, ненатуральны. Как испортил старую драму этот Шекспир! <b>Ни характеров, ни чувств</b>. Всё <b>неестественно</b>, всё неправда.</p>	<p>Таково второе действие, наполненное <b>неестественными</b> событиями и ещё более неестественными, не вытекающими из положений лиц, речами, кончающееся сценой Лира с дочерьми, которая могла бы быть сильною, если бы она не была пересыпана самыми нелепо напыщенными, неестественными и, сверх того, совершенно не идущими к делу речами, вложенными в уста Лира [Там же, с. 267]; Так же <b>неестественна</b> второстепенная и точно такая же завязка [Там же, с. 278]; Положения эти, в которые совершенно произвольно поставлены лица, так <b>неестественны</b>, у Шекспира <b>нет</b> изображения <b>характеров</b> [Там же, с. 281].</p>
	<p>Все эти характеры, так же, как и все другие, принадлежат не Шекспиру, а взяты им из предшествующих ему драм, хроник и новелл. И все характеры эти не только не усилены им, но большей частью ослаблены и испорчены. Так это поразительно в разбираемой драме «Король Лир», взятой им из драмы “King Leir” неизвестного автора. Характеры этой драмы, как самого Лира, так и в особенности Корделии, не только не созданы Шекспиром, но поразительно ослаблены и обезличены им в сравнении с <b>старой драмой</b> [Там же, с. 281]; <b>вся эта старая драма без всякого сравнения во всех отношениях лучше переделки Шекспира</b> [18, с. 284].</p>



<p>На авансцене Шут и Старик, похожий на Льва Толстого.</p> <p><i>Старик (задумчиво):</i> <b>Нет в мире виноватых...</b> Виновных нет, поверь, виновных нет». Запало в душу, а с чего – не пойму.</p> <p><i>Шут:</i> Запомни, дяденька, эти слова. Ты ещё не раз их повторишь, <b>а под конец примешь за свои.</b> Будь же добрее к нам, беднякам, по-настоящему. Не будь таким сердитым. И беднягу Лира пожалей, и слепого Глостера, да и меня, чудака бесприютного. Ночь кончается. Король завтра утром поужинает, а я лягу спать в полдень. Больше вы меня не увидите. (шут и Старик уходят в разные стороны).</p> <p><i>Молодой зритель, одетый, как хиппи:</i> <b>А ты не только брюзга, но и ханжа...</b></p>	<p>Незаконченное произведение 1908–1910 г. <b>«Нет в мире виноватых»</b> [20]; (варианты названия рассказа <b>«Нет виноватых»</b>, <b>«Никто не виноват»</b>) <b>«Надобно, чтоб не было виноватых»</b> [18, с. 397]; <b>«...хотелось бы показать в моей работе, что виноватых нет»</b> [21, с. 548].</p> <p><b>брюзгливая</b> строгость; помочь ему же, <b>брюзжащему</b>, сердящемуся, упрямому человеку. никогда я не слышу слова ласки или благодарности, а только <b>брюзжание</b> [12]; противоречия Толстого и порождаемая ими постоянная изменчивость – это факт истории [25].</p>
---	---

Подробный анализ текста, предпринятый в таблице, даёт возможность сделать следующие выводы относительно приёмов работы композитора над либретто.

**1/** В ряде случаев обнаруживаем использование Слонимским конкретных выражений и слов, полностью аналогичных текстам Толстого: некстати; злых дочерей; нелепо; любимую дочь; грубо; шутки несмешные (несмешные шутки); невозможные, невозможных – невозможны; ненатурального – ненатуральны; рассказывает публике; неестественно; нет в мире виноватых;

**2/** Употребление близких по смыслу слов: не верить – не поверить; нелепо – нелепости; благо-

родный человек – благородный характер; пошло – пошлость; грубо – грубому обману; грубыми прикрасами; выдуманно – всё неправда; не вытекает из характеров, полное отсутствие характеров, нет изображения характеров – ни характеров; подрывают доверие к его чувствам – ни чувств;

**3/** Перефразирование выражения с сохранением его смысла: прогнать любимую дочь – не поверить любимой дочери; кому рассказывает Эдгар всю эту чушь – Эдгар говорит искусственным языком о превратностях судьбы; рассуждает сам с собой – не может же он разговаривать сам с собой; И Эдгар, и Глостер лишние лица, только внимание ваше отвлекают – нет в ней совершенно излишних



и только отвлекающих внимание лиц – злодея Эдмунда и безжизненных Глостера и Эдгара, всех этих невозможных переодеваний и не узнаваний; испортил старую драму – создал свою драму;

4/ Смысловые противоположности близких по смыслу слов: не верить корыстной лести – поверить словам; не поверили бы – тотчас верит, сразу верит, всему верит.

Всё это отнесём к *внешнему уровню* текстовых соответствий. Сюда же можно включить и выражения, которые построены по принципу внешнего подобия, но с заменой слов, например, голый король и царь голый. При внимательном прочтении текстов можно обнаружить и более глубокие, *скрытые смыслы*, соединяющие трагедию Шекспира, героев оперы Слонимского и автора статьи об английском драматурге. Обратимся к некоторым из них.

У Шекспира можно найти много фраз, которые впоследствии стали афоризмами. «Быть или не быть – вот в чём вопрос», «Время вышло из своей колеи», «Король от головы до ног король», «Выходи, судьба, и мы с тобой сразимся насмерть». «Нет в мире виноватых», – провозглашает король Лир после бурных потрясений своей жизни. У Шекспира фраза означает глубокое осознание социальной несправедливости, ответственности всей социальной системы за бесчисленные страдания бедных Томов. У Шекспира это чувство социальной ответственности в контексте переживаний героя открывает широкую перспективу творческого роста личности, её конечного нравственного возрождения. У него эта мысль служит платформой для утверждения лучших качеств героя, для утверждения его героически личностной субстанциальности. При всех богатых многокрасочных изменениях и превращениях личности у Шекспира непоколебимым является героическое ядро этой личности. У Шекспира в «Короле Лире» рушится мир, но жив и крепнет сам человек, а с ним и весь мир» [23, с. 6].

Если мы обратимся к наиболее известным русским переводам «Короля Лира» разных лет, то обнаружим, что смысловое значение фразы “And the stronglance of justice hurtless breaks” (обращение обезумевшего короля к ослепшему Глостеру) в переводе А. Дружинина («Нет в мире виноватых! Нет, я знаю!»), Кузмина («Никто не виноват, никто!..»), Т. Щепкиной-Куперник («Виновных нет! Никто

не виноват!»), и наконец, перевода Б. Пастернака «Виновных нет, поверь, виновных нет», – не претерпевает какого-либо изменения.

Можно сказать, что шекспировская фраза короля Лира “And the stronglance of justice hurtless breaks” для Толстого имеет свой, необычайно важный смысл. В воспоминаниях его современника В.А. Поссе зафиксированы следующие слова писателя: «Я много думаю об этом. Если буду жив и хватит у меня сил, то напишу рассказ, в котором покажу, что никто не виноват», «Я часто задавался в молодости вопросом, почему эти милые, добрые люди совершают такие скверные дела», «В мире, в сущности, нет виноватых» [8].

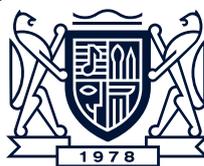
Мысль эта с молодости не давала покоя писателю. 14 марта 1878 г. Толстой писал о своей работе «Декабристы»: «Надобно, чтоб не было виноватых» [18, с. 397]. 6 мая 1908 г.: «Мне вот именно, если Бог приведёт, хотелось бы показать в моей работе, что виноватых нет» [21, с. 548]. Вот ещё строки из беседы Л.Н. Толстого с В.А. Поссе в июле 1909 года:

«– В мире нет виноватых, — сказал он, видимо, забыв, что это слова шекспировского Лира.

– Если у меня хватит ещё сил, то я на эту тему напишу рассказ, а может быть, и целый роман» [8].

Но писать он начал раньше, о чём свидетельствуют записи в дневниках 1908, 1909 гг.: «В первый раз, хотя и плохо, но охотно писал – не знаю, как назвать. Может быть: Нет виноватых. Могу себе представить, вижу возможность, и с удовольствием»; «Вчера продолжал писать “Никто не виноват”, и – порядочно»; «Нынче чуть-чуть поправил “Нет в Мире Виноватых”»; «Начал новое “Н. в м. в.” и кое-что сделал» [21, с. 41].

Весной 1910 года Толстой задумал новое произведение на прежнюю тему – «Нет в мире виноватых». Об этом обнаруживаем запись у А.Б. Гольденвейзера от 13 апреля 1910 г.: «Если бы я был молод, я бы написал хороший роман и назвал бы его “Нет в мире виноватых”» [3, с. 11–12]. За год до смерти Толстой признаётся в дневнике, что испытывает «желание художественной работы; желание настоящее, с целью невидной, недоступной мне: заглянуть в душу людскую. И очень хочется» [13, с. 305]. По датам на рукописях и дневниковых записях, работа над этой вещью продолжалась



до 1910 года. Было создано три редакции, но произведение осталось незаконченным.

В опере С. Слонимского эту фразу – почти афоризм – произносит не король: композитор отдаёт её Старику, похожему на Льва Толстого! В устах Старики она становится носителем многоуровневого смысла, тем самым подчёркивая столь необходимый для концепции композитора смысл взаимосвязи Шекспира и Толстого.

Не менее любопытные размышления возникают и в отношении следующего фрагмента либретто в конце 1 акта (ц. 103):

«Старик, похожий на Льва Толстого:

– Однако, чёрт возьми, что-то вроде этого и со мной может стрястись перед смертью...

Шут (обращается к старику):

– Ещё как может, дядюшка! Своя-то родня всегда самая жадная до наследства. Не уступит ни за что! Смотри не оплошай с завещанием!»

На наш взгляд, данный фрагмент позволяет говорить о соотнесённости судеб Льва Толстого и короля Лира. Создаётся ощущение, что Толстой как в зеркале видел отражение собственной жизни в происходящем с Лиром, и это его раздражало. Вероятно, именно поэтому факт отречения короля представлялся ему неправдоподобным (не потому ли, что сам Толстой неоднократно намеревался уйти из дома и не мог решиться?), гнев короля глупым и неестественным (в семейных конфликтах писатель нередко винил себя). Философия Лира и Толстого довольно близка: оба находят смысл существования, подлинные человеческие ценности во внутреннем мире самого человека. Поступок Льва Толстого на закате жизни можно назвать лирообразным (выражение И. Гарина [2]). Когда Толстой приблизился к возрасту Лира, он совершил поступок, который во многом напоминает поведение шекспировского героя, вплоть до деталей. Вот строки из дневника от 2 июля 1908 года: «Проходит в голову сомнение, хорошо ли я делаю, что молчу, и даже не лучше ли было бы мне уйти, скрыться. Не делаю этого преимущественно потому, что это для себя, для того, чтобы избавиться от отравленной со всех сторон жизни. А я верю, что это-то перенесение этой жизни и нужно мне» [13, с. 284]. «А я много и очень хорошо думал. И мне стало так ясно, что когда стоишь

на распутьи и не знаешь, как поступить, то всегда следует отдавать предпочтение тому решению, в котором больше самоотречения» [22, с. 19]. Так же, как Лир, Толстой доходил до края безумия из-за поведения близких, мучивших его за отречения. И писатель решился, ушёл, чтобы начать «новую жизнь», отрёкся от титулов, отказался от собственности, предоставив владение жене и детям, официально отказался от гонораров, покинул дом в сопровождении любимой младшей дочери, единственной из всего семейства сохранившей преданность отцу.

Таким образом, судьба Толстого как будто повторила судьбу короля Лира. И можно только восхищаться мастерством Слонимского как талантливого либреттиста, который ввёл персонажа, наделив его и внешним подобием, и текстовым сходством речей с русским писателем. Это позволило выявить скрытые как личностные, так и художественно-смысловые взаимосвязи Шекспира и Толстого, Короля Лира и Старики, похожего на Льва Толстого.

Своеобразным подтверждением тому является исполнение оперы под управлением В. Юровского во время IV Мини-фестиваля Госоркестра им. Е.Ф. Светланова «Истории с оркестром. Дирижирует и рассказывает Владимир Юровский» в 2016 году. Хотя премьера готовилась как концертная версия, в реальности получился спектакль. «Не только вся сцена, но и балкон, и даже ложа задействованы как сценическое пространство, и даже зрительный зал использовали», – рассказывает режиссёр Михаил Кисляров [7]. В этой постановке роли достались не только солистам. Дирижёр Владимир Юровский и музыканты симфонического оркестра – тоже герои, у них свои реплики. Дирижёр здесь – церемониймейстер и «Шекспир», оркестранты – зрители театра «Глобус», которые комментируют происходящее. Спектакль начался с вводной «лекции» дирижёра, внезапно переросшей в стычку, в словесную перепалку с самим «Львом Толстым», внезапно возникшим в одной из лож, то есть персонажем оперы – Стариком, похожим на Льва Толстого. Но ещё большей неожиданностью станет появление на сцене главного героя – Короля Лира, в чьём облике зрители узнали Льва Толстого. В концерт-



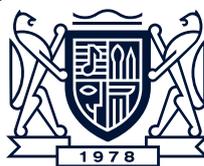
ной версии В. Юровского один и тот же певец исполняет партию и Лира, и Старика, чьи судьбы, как показали наши размышления, для автора оперы оказались близки. Раздвоение и в то же время можно сказать соединение в одном исполнителе фигуры Льва Толстого и Короля Лира, по своей сути, было продуманно-оправданным и логичным. Два великих драматурга, две эпохи, две судьбы как будто переплетаются между собой, находят

отражение друг друга, как в зеркале.

Бесспорно, шекспировский текст принадлежит к числу тех творений, которые с каждым новым столетием способны открывать всё новые смыслы. С. Слонимский в своей опере решил расширить смысловые границы трагедии, вводя новых персонажей, создавая удивительную цепь ассоциаций, ведущих от эпохи Возрождения, через XIX век к современности.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гаврилова Л.В. Музыкально-драматическая поэтика Сергея Слонимского: парадигмы метатекста: диссертация д-ра искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2001. 259 с.
- 2/ Гарин И.И. Пророки и поэты: публицистика. В 7 т. Т. 6. Шекспир, Мильтон. М.: Терра, 1994. 605 с.
- 3/ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого (Записки за пятнадцать лет). М.: Захаров, 2002. 344 с.
- 4/ Дудин В. Лир запоет басом: [интервью со Слонимским] // С.-П. ведомости, культура / газета. 2016. 28 октября. URL: [http://spbvedomosti.ru/news/culture/lir\\_zapoet\\_basom/](http://spbvedomosti.ru/news/culture/lir_zapoet_basom/) (дата обращения: 12.02.2022).
- 5/ Иноземцев И. Вопросы народного театра // Театр и искусство. 1899. № 4. С. 74–76.
- 6/ Карпун Н. «Король Лир» С.М. Слонимского: старый сюжет – новые смыслы // Musicus. 2017. № 1(49). С. 51–54.
- 7/ Кисляров М. Сергей Слонимский представил свою интерпретацию «Короля Лира» // Classical music news.ru. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/sergey-slonimskiy-predstavil-svoyu-interpretatsiyu-korolya-lira/> (дата обращения: 14.01.2022).
- 8/ Поссе В.А. Толстой: Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников // [tolstoy-lit.ru](http://tolstoy-lit.ru). URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/v-vospominaniyah-sovremennikov/posse-tolstoj.htm> (дата обращения: 14.01.2022).
- 9/ Русанов Г.А. Воспоминания о Л.Н. Толстом. 1883–1901 гг. Воронеж, Центр.-Чернозём. кн. изд-во, 1972. 280 с.
- 10/ Семенов С.Т. О встречах с А.П. Чеховым // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1960. С. 364–370.
- 11/ Тенеромо И. Л.Н. Толстой о театре // Театр и искусство. 1899. № 34. С. 580–581.
- 12/ Толстая С.А. Дневники 1862–1909 гг.: Лев Николаевич Толстой // [Tolstoy-lit.ru](http://Tolstoy-lit.ru). URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/tolstaya-dnevniki/1898.htm> (дата обращения: 16.01.2022).
- 13/ Толстой Л.Н. «Тайный» дневник 1908 года // Л.Н. Толстой. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 22. С. 284.
- 14/ Толстой Л.Н. Дневник, записные книжки и отдельные записи 1900–1903 гг. // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 54. / ред. В.Г. Чертков. М.; Л.: Художественная литература, 1935. 752 с.
- 15/ Толстой Л.Н. Дневник, записные книжки и отдельные записи 1900–1903 гг. // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 58. / ред. В.Г. Чертков. М.; Л.: Художественная литература, 1935. 879 с.
- 16/ Толстой Л.Н. Исповедь // RuLit. URL: <http://www.rulit.me/books/ispoved-read-132280-5.html> (дата обращения: 14.01.2022).
- 17/ Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме // Л.Н. Толстой.



Собр. соч.: в 22 т. Т. 15. М.: Художественная литература, 1983. С. 258–314.

18/ Толстой Л.Н. Письма 1873–1879 // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 62. / ред. В.Г. Чертков. М.; Л.: Художественная литература, 1953. 572 с.

19/ Толстой Л.Н. Письма к В.Г. Черткову 1897–1904 // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 88. / ред. В.Г. Чертков. М.; Л.: Художественная литература, 1957. 353 с.

20/ Толстой Л.Н. Повести и рассказы. Незаконченное. Наброски // Л.Н. Толстой. Собр. соч.: в 22 т. Т. 14. М.: Художественная литература, 1983. 509 с.

21/ Толстой Л.Н. Произведения 1909–1910 // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 38. / ред. В.Г. Чертков. М.; Л.: Художественная литература, 1936. 616 с.

22/ Чертков В.Г. Уход Толстого. М. «Кооперативное изд-во»: «Голос Толстого», 1922. 126 с.

23/ Шекспировские чтения. 1976. / ред. А.А. Аникст. М.: Наука, 1977. 288 с.

24/ Шкловский В.Б. О мыслях и поисках Толстого // ВикиЧтение. URL: <https://biography.wikireading.ru/20932> (дата обращения: 14.01.2022).

25/ Эйхенбаум Б.М. О противоречиях Льва Толстого // Tolstoy-lit.ru. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/tolstaya-dnevnik/1898.htm> (дата обращения: 14.01.2022).

## REFERENCES

1/ Chertkov, V.G. (1922), *Uhod Tolstogo* [Tolstoy's departure], Kooperativnoe izd-vo "Golos Tolstogo", Moscow, 126 p. (in Russ.)

2/ Dudin, V. (2016), "Lear will sing with a bass: [interview with Slonimsky]", S.-P. vedomosti, October 28, Available at: [http://spbvedomosti.ru/news/culture/lir\\_zapoet\\_basom/](http://spbvedomosti.ru/news/culture/lir_zapoet_basom/) (Accessed 12 February 2022). (in Russ.)

3/ Eichenbaum, B.M. "On the contradictions of Leo Tolstoy", Tolstoy-lit.ru, Available at: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/tolstaya-dnevnik/1898.htm> (Accessed 14 January 2022). (in Russ.)

4/ Garin, I.I. (1994), *Proroki i poety: publicistika* [Prophets and poets: journalism], Vol. 6, Moscow, 605 p. (in Russ.)

5/ Gavrilova, L.V. (2001), *Muzykal'no-dramaticheskaya poetika Sergeya Slonimskogo: paradigmy metateksta* [Sergey Slonimsky's musical and dramatic poetics: paradigms of metatext], Doctoral. Sc. Thesis, St. Petersburg, 259 p. (in Russ.)

6/ Goldenweiser, A.B. (2002), *Vblizi Tolstogo (Zapiski za pyatnadcat' let)* [Near Tolstoy (Notes for fifteen years)], Zakharov, Moscow, 344 p. (in Russ.)

7/ Inozemtsev, I. (1899), "Questions of the national theater", *Teatr i iskusstvo* [Theater and art], no. 4, pp. 74–76. (in Russ.)

8/ Karpun, N. (2017), "'King Lear" by S.M. Slonimsky: old plot – new meanings", *Musicus*, no. 1(49), pp. 51–54. (in Russ.)

9/ Kislyarov, M. "Sergey Slonimsky presented his interpretation of "King Lear"", *Classical music news. ru*, Available at: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/sergey-slonimskiy-predstavil-svoyu-interpretatsiyu-korolya-lira/> (Accessed 14 January 2022). (in Russ.)

10/ Posse, V.A. "L.N. Tolstoy in the memoirs of contemporaries", *tolstoy-lit.ru*, Available at: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/v-vospominaniyah-sovremennikov/posse-tolstoj.htm> (Accessed 14 January 2022). (in Russ.)

11/ Rusanov, G.A. (1972), *Vospominaniya o L.N. Tolstom. 1883–1901* [Memories of L.N. Tolstoy. 1883–1901], Voronezh, 280 p. (in Russ.)

12/ Semenov, S.T. (1960), "About meetings with A.P. Chekhov", *A.P. Chekhov v vospominaniyah sovremennikov* [A.P. Chekhov in the memoirs of contemporaries], Moscow, pp. 364–370. (in Russ.)

13/ *Shakespeare readings. 1976 (1977)*, ed. A.A. Anikst, Nauka, Moscow, 288 p. (in Russ.)

14/ Shklovsky, V.B. "About thoughts and searches of Tolstoy", *Wikichтение*, Available at: <https://biography.wikireading.ru/20932> (Accessed 14 January 2022). (in Russ.)

15/ Teneromo, I. (1899), "L.N. Tolstoy about the theater", *Teatr i iskusstvo* [Theater and art], no. 34, pp. 580–581. (in Russ.)

16/ Tolstaya, S.A., *Dnevnik 1862–1909 gg.: Lev Nikolaevich Tolstoj* [Diaries of 1862–1909: Lev Nikolaevich Tolstoy], Tolstoy-lit.ru, Available at: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/tolstaya-dnevnik/1898.htm> (Accessed 16 January 2022). (in Russ.)

17/ Tolstoy, L.N. (1884), *Ispoved'* [Confessions], RuLit, Available at: <http://www.rulit.me/books/ispoved-read-132280-5.html> (Accessed 14 January 2022). (in Russ.)

18/ Tolstoy, L.N. (1934), "Diaries and notebooks of 1910", *Poln. sobr. soch.: v 90 t.* [Complete collection of works:



in 90 v.], vol. 58, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Leningrad, 879 p. (in Russ.)

**19/** Tolstoy, L.N. (1935), "Diary, notebooks and individual records of 1900–1903", Poln. sobr. soch.: v 90 t. [Complete collection of works: in 90 v.], vol. 54, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Leningrad, 752 p. (in Russ.)

**20/** Tolstoy, L.N. (1936), "Works of 1909–1910", Poln. sobr. soch.: v 90 t. [Complete collection of works: in 90 v.], vol. 38, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Leningrad, 616 p. (in Russ.)

**21/** Tolstoy, L.N. (1953), "Letters 1873–1879", Poln. sobr. soch.: v 90 t. [Complete collection of works: in 90 v.], vol. 62, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Leningrad, 572 p. (in Russ.)

**22/** Tolstoy, L.N. (1957), "Letters to V.G. Chertkov 1897–1904", Poln. sobr. soch.: v 90 t. [Complete collection of works: in 90 v.], vol. 88, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Leningrad, 353 p. (in Russ.)

**23/** Tolstoy, L.N. (1983), "Novellas and short stories. Unfinished. Sketches", Sobra-  
nie sochinenij: v 22 t. [Collected works: In 22 volumes], vol. 14, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, 509 p. (in Russ.)

**24/** Tolstoy, L.N. (1983), "On Shakespeare and the drama", Sobra-  
nie sochinenij: v 22 t. [Collected works: In 22 volumes], vol. 15, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, pp. 258–314. (in Russ.)

**25/** Tolstoy, L.N. (1985), "'Secret' diary of 1908", Sobra-  
nie sochinenij: v 22 t. [Collected works: In 22 volumes], vol. 22, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, p. 284. (in Russ.)

### Сведения об авторах

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Мешкова Елена Юрьевна, магистрант II курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: alenam40@mail.ru

### Authors information

Lyudmila V. Gavrilova, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Elena Yu. Meshkova, 2nd year master's student of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: alenam40@mail.ru



УДК 782

## ГРАНИ ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА В «ОТЧАЛИВШЕЙ РУСИ» Г.В. СВИРИДОВА: АВТОРСКИЙ СМЫСЛ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ

**А.А. ПРЕДОЛЯК**

Краснодарский государственный институт культуры,  
350072, Краснодар, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена поэме из двенадцати песен «Отчалившая Русь» Г.В. Свиридова. Рассматривается творческий замысел композитора и его интерпретационные версии в вокальной исполнительской практике. Освещается синтетическая природа жанра произведения, его трактовка посредством мировоззренческого понимания различными музыкантами, учёными. Выявляется, насколько авторский смысл и интерпретационные процессы могут взаимодействовать на уровне равноправного творческого диалога. Особенности формы и драматургии тесно связаны с жанровой спецификой вокального цикла. Мистериальная, мифологическая, эпическая, трагическая драматургическая линии подчёркивают главную идею цикла – преобразование России. Всё это ещё раз подтверждает, что «Отчалившую Русь» можно трактовать как мистериальное действие. Вокальный цикл исполнялся В. Пьявко, Е. Образцовой, Д. Хворостовским. Именно исполнение творческим тандемом Д. Хворостовского и М. Аркадьева поставило проблему равноправного диалога как сотворчества. В процессе работы был выявлен мистериальный концепт, «пропетый» и преломлённый сквозь призму жанра поэмы. Помимо этого, в тексте статьи уделяется внимание техническим, тональным, тесситурным схемам исполнительских редакций «Отчалившей Руси».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Г.В. Свиридов, С. Есенин, вокальный цикл, исполнитель, диалог, смысл, интерпретация, жанр, драматургия, мистерия.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## FACETS OF CREATIVE DIALOGUE IN “THE DEPARTED RUSSIA” BY G. SVIRIDOV: THE AUTHOR'S MEANING AND THE PERFORMING EXPERIENCE

**A.A. PREDOLYAK**

Krasnodar State Institute of Culture, 350072, Krasnodar,  
Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is devoted to the poem of twelve songs “Departed Russia” by G.V. Sviridov. The author considers the creative idea of the composer and his interpretative versions in vocal performance practice. The article highlights the synthetic nature of the genre of the work, its interpretation through ideological understanding by various musicians, musicologists. It is revealed to what extent the author's sense and interpretation processes can interact at the level of an equal creative dialogue. The peculiarities of form and drama are closely related to the genre specifics of the vocal cycle. The mystical, mythological, epic, tragic dramaturgical lines emphasize the main idea of the cycle – the transformation of Russia. All this once again asserts that the “Departed Russia” can be interpreted as a mystical action. The vocal cycle was performed by V. Piavko, E. Obratsova, D. Hvorostovsky. It was the performance of the creative tandem – Hvorostovsky and M. Arkadyev – that posed the problem of equal dialogue as creation. In the process of this work, a mysterious concept was revealed, “sung” and refracted through the prism of the poem genre. Attention is paid to the technical, tonal, tessitural schemes of the performing editions of “Departed Russia”.

**KEYWORDS:** G.V. Sviridov, S. Yesenin, vocal cycle, performer, dialogue, meaning, interpretation, genre, drama, mystery.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



Актуальность обращения к данной теме обусловлена тем, что сегодня переосмысливаются многие культурно-исторические и творческие процессы. Композиторская сфера не стала исключением из правил, особенно, если это касается музыкальной культуры XX века. Георгий Васильевич Свиридов известен как автор многочисленных хоровых и вокальных произведений. В своих записях, размышляя на тему будущего музыки, композитор делает предположение, что если произойдет всемирная катастрофа и большая часть человечества погибнет, то «оставшиеся в живых Homo sapiensы всё же будут причастными к музыкальной культуре, той или иной, из существующих ныне на земле, а из всех музыкальных инструментов уцелеет “человеческий Голос”» [7]. Из этих слов становится понятно, что пение и вокальная музыка – первичны, а одной из главных становится проблема правильной исполнительской трактовки заложенных в произведение смыслов.

Другой аспект актуальности связан с содержанием музыки Георгия Васильевича. По мнению Е.А. Ручьевской, «ценность музыки Свиридова не только в многообразии тем, не только в обращении к широкому кругу жанров, к разным областям поэзии, но, прежде всего, в богатстве и сложности содержания самой музыки. Хрупкая нежность и мощь природы, ликование, дрожь восторга и душевное сокрушение, одиночество, ностальгическая грусть, вечное и сиюминутное, заоблачные дали и вещественные атрибуты бытия, горькая радость последнего свидания, мысль о безжалостной необратимости времени вместе с мыслью о непреходящем, вечном, о бессмертии народа – всё это не только в разных произведениях <...>, но и в одном цикле, и в одной его части может быть слито воедино. Это-то и создает поле напряжения в музыке Свиридова» [6, с. 95].

Всё сказанное мы находим в «Отчалившей Руси», уникальность которой бесспорна. Достаточно вспомнить, что поэма на стихи С. Есенина была написана в 1976–1977 годах, за очень короткий срок под влиянием сильных личных переживаний и впечатлений по поводу безвременной кончины А.Н. Сохора – близкого друга и первого биографа

Г.В. Свиридова. Поэтому на титульном листе можно прочесть: «Памяти Арнольда Наумовича Сохора». Отправная точка была найдена, далее в свои права вступил творческий процесс, в котором одновременно воплотились многолетние размышления о судьбе поэта, о судьбе Родины, о смысле Бытия.

Другой стимул, побудивший Свиридова написать «Отчалившую Русь» – это потрясающей силы голос Владислава Пьявко. «Когда слушаешь его пение, создаётся впечатление, будто прорвало плотину и оттуда хлынул мощный поток звуков, сметающий всё на своем пути... Он идёт откуда-то из недр разбушевавшейся стихии, и даже странно думать, что своим происхождением он обязан всего лишь человеку. Это безумие, схваченное в железные тиски разума. Ничего лишнего» [4].

Цель предлагаемой статьи – выявить, насколько творческий замысел композитора подвержен исполнительской интерпретации, не нарушая, а раскрывая глубину авторского смысла произведения.

*Жанр, форма, некоторые особенности драматургии.* Определение жанра «Отчалившей Руси» проблематично, ставит вопросы, имеет различные точки зрения и даже трактовки. Обратимся к нескольким определениям и выстроим их в определённой иерархии – от композиторского смысла к исполнительскому.

Свиридов обозначил жанр «Отчалившей Руси» как поэму в двенадцати песнях. Глубокая философская основа является её стержнем. Другими словами, это «поэма-размышление о судьбах родины, о роли поэта» [5].

Музыковед Е.А. Ручьевская, выделяя глубоко личную тему поэмы, выводит её в «эпический план», в котором «образы “есенинской библии” в музыкальном воплощении могут быть поняты и в аспекте реквиема» [6, с. 98]. С эпичностью она связывает тему обновления России, которая по сути своей является мистериальной.

А.С. Белоненко рассматривает «Отчалившую Русь» как некое божественное послание человечеству, как омифилогизированный образ России с её трагической судьбой [2]. Свою точку зрения музы-



ковед выстраивает согласно записям композитора в его тетрадях, которые были неоднократно изданы под названием «Музыка как судьба» [8]. Приведём несколько высказываний самого композитора в подтверждение этих мыслей. «Всё творчество – миф о России. Она предстаёт в музыке в самых разнообразных и различных ипостасях. Лирический герой музыки “Отчалившая Русь”, 10 песен Блока» [8, с. 404]. В неопубликованной тетради записей 1985 и 1992 г. Белоненко предоставляет пытливым умам ещё одно доказательство: «Все мои песни – есть единое сочинение = миф о России. Так я его осмыслил. Все они об одном, все связаны между собой (запись нач. 1990-х г.)» [2, с. 3]. Отсюда следует, что жанровая парадигма композиторского замысла выходит далеко за пределы узкого её предназначения. Не только «Отчалившая Русь», но практически всё творчество Свиридова выстраивается в стройную мифологическую картину.

М. Аркадьев обозначает «Отчалившую Русь» как поэму-мистерию [1, с. 3]. Против такого определения не возражал и сам композитор. Причиной соглашения явился мотив уважения Свиридова к талантливому музыканту. Аркадьев – пианист, дирижёр, теоретик музыки, доктор искусствоведения, заслуженный артист РФ – во-первых, является страстным поклонником и пропагандистом музыки Свиридова. Во-вторых, он переиграл все его фортепианные произведения. В-третьих, совместно с Д. Хворостовским исполнил и записал «Отчалившую Русь» Свиридова в собственной исполнительской интерпретации, которая была одобрена автором.

Какими бы ни были позиции разных исследователей, жанр «Отчалившей Руси» – это поэма из двенадцати песен. Но прочитаны или интерпретированы они могут быть по-разному. При этом, мистериальный мотив проходит «красной нитью» через все части. Да и само определение жанра как поэмы также включает в себя элементы мистериальности.

Поскольку мистериальный аспект в «Отчалившей Руси» проявляется как позиция доминирующая, то и реализует он себя через ряд факторов:

- гиперболизацию главной идеи произведения – обновление и преображение России;
- синтез эмоциональных состояний – лирического, жанрово-бытового, возвышенно-просветлённого, трагического;

- наличие символов, знаков, ритуальности;
- открытость пространственно-временных процессов как процесса духовного единения исполнителя и слушателя<sup>1</sup>.

Смысловое поле «Отчалившей Руси» многозначно. Оно позволяет «наносить» на композиторский замысел собственные интерпретационные штрихи, которые углубляют и расширяют пространство сочинения. При этом искажения авторской идеи не происходит, она остаётся нетронутой в своей основе, и лишь начинает играть различными смысловыми оттенками, которые делают более рельефным тот или иной мотив.

Обратимся к первоначальному замыслу «Отчалившей Руси», который запечатлён в дневниковых тетрадях Свиридова. Там мы читаем:

«Первые две вещи – пейзаж и лирика.

С № 3 начинается символика.

№ 3–4 – символическая лирика.

Важный символ лошади.

Лошадь – сказочный легендарный конь, символ поэтического творчества.

№ 4 – извечный путь художника, путь человека.

“Отчалившая Русь” – образ России. Русь в виде летящей птицы. Россия в её космическом полёте, в образе летящего лебедя.

“Симоне, Петр” – отрывок древней легенды.

“Где ты, отчий дом” – картина революционных потрясений, гибель родного дома.

“Там, за млечными холмами” – космическая картина; космос, в котором души предков летают в вихре космического огня.

Отрывок из поэмы “Сорокоуст” – это явление железного гостя. Трагический монолог. Трагическое ощущение гибели патриархального крестьянского уклада.

“По-осеннему...” – опять поэт. Извечность поэзии, извечность появления поэта.

“О, верю, верю, счастье есть”.

“Звени, златая Русь!” Бесконечная вера в Родину,

1 Более подробно об этом см.: Преодоляк А.А. Черты мистериальности в поэме Г. Свиридова для тенора и фортепиано «Отчалившая Русь». Свиридовские чтения: «связь времён. Г.В. Свиридов и пути развития русской музыки» / Материалы V Всероссийской студенческой научно-практической конференции. Курск: Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2009. С. 47–53.



в её лучшие, духовные, творческие силы. Торжественный гимн венчает сочинение. Вера в приобретение Родины. Две последние части сочинения носят торжественный, гимнический характер. Они наполнены верой в Родину, в её могучие, духовные, творческие силы. Это музыка торжественного, светлого, гимнического характера, похожая на древние гимны. Широкая мелодия гимнического напева сопровождается развитой фортепианной партией, к концу сочинения достигающей грандиозного звучания в своей светлой, торжественной колокольности...» [5].

Как видно из приведённой цитаты, трагическое начало, выраженное через содержательный уровень, сочетается с мистериальным мотивом жертвы, катарсическим преображением и светлым символом веры, решённым через звукообраз колокольности как вечного символа русской культуры.

Форма и драматургия «Отчалившей Руси» тесно взаимосвязаны. Первые пять песен – это первая часть или первое действие мистерии. Они исполняются без перерыва. Первые четыре песни связаны между собой одиноким тоном *до* в партии фортепиано. Пятая песня закрепляет тон *до* посредством до мажора – самой светлой и чистой тональности.

Первый номер, «Осень», играет роль краткого вступления, небольшого, но в смысловом отношении очень важного. Он как пролог или эпиграф к поэме. Вторая песня «Я покинул родимый дом» вводит

высказывание от первого лица. Появляется и романтический мотив пути. Вместе они представляют основное развёртывание сюжетной линии. Первая часть заканчивается экстатической песней «Отчалившая Русь», завершая экспозицию сочинения.

Номера с 6 по 9 включительно – это вторая часть, в которой дважды происходит трагическая перипетия. Первый раз она связана с образом личной катастрофы, призывом Петра – «Симоне, Петр... Где ты? Приди». Второй раз – с образом вселенской катастрофы, где осуществляется переход от мистического экстаза «Там за млечными холмами» к апокалипсису «Трубит, трубит погибельный рог».

Номера 10–12 можно отнести к эпилогу. Прощание художника с ушедшим миром (№ 10 «По-осеннему») постепенно преображается в светлые и, в то же время, трагические видения золотой Руси, как полного высокой ностальгии образа веры «О верю, верю, счастье есть!». Последний, 12 номер – это одновременно и пламенный поток, и полет, и простая песенка, и грандиозный гимн мистериальному образу России.

По мнению Аркадьева и Хворостовского, форма цикла представляет собой два мистериальных акта с прологом и эпилогом, в котором присутствуют две кульминации личного и всеобщего планов, помещённые во второй акт действия. Для большей наглядности представим форму в виде таблицы.

Пролог	Первый мистериальный акт	Второй мистериальный акт	Эпилог
№ 1	№№ 2–5	№№ 6–9	№№ 10–12
c-moll	a-moll c-moll cis-moll C-dur	fis-cis-gis f-moll C-dur b-moll	f-moll As-dur – f-moll b-moll
	Образ личности, образ дороги, начало основного развёртывания Одинокий тон <i>до</i>	1-я кульминация № 6 – катастрофа личного характера Переход от мистического экстаза № 8 ко 2-ой кульминации № 9 – апокалипсису	Преображение через Веру Грандиозный мистический образ России

Таблица 1. Схема «Отчалившей Руси»



Из таблицы видно, что первый мистериальный акт – это подготовка к событиям катастрофического характера во втором мистериальном акте, которые ведут к преображению Руси через «дух трагедии». Образ смерти вынесен за рамки произведения, он не показан, но незримо присутствует и напоминает о себе. В этом проявляются эпические черты. Категория смерти связана с совершением ритуала и ведёт к преображению, монументально-просветлённому образу Руси.

Вместе с Россией преобразуется и личность. Ей помогает в этом образ дороги, которая закончившись, за пределами сочинения обретает новое начало. «Преобразование намечено поэтическим текстом. В стихотворении, выбранном для заключительной части цикла, герой несет, “как сноп овсяный, солнце на руках”. Человек вырастает в подобие мирового дерева, которое объединяет поле и солнце. Музыкальным аналогом путника, соединяющего землю и небо, в свиридовской языковой системе может стать синтез песенности и колокольности. И действительно, вокальная линия, которая в начале поэмы держалась узких интервалов и гаммообразных ходов, в финале представляет собой серию широких интервалов, а конкретно – шагов по тонам настройки колоколов. При этом способ её развертывания остаётся чисто мелодическим. В партии фортепиано – своё преобразование: от мерных звончатых фактур в первых частях цикла к колокольности, которая в финале ритмически артикулирована как взволнованная человеческая речь. Драматургия перекрёстного преобразования земли в небо и неба в землю, сфокусированного на путнике, заставляет по-новому прочесть смысл “дороги” – медиатора между началом и концом. Конец (“земля как небо – небо как земля”) равен новому началу – началу не разъединённого, неантинормичного бытия» [11].

*Об исполнительских практиках.* К сожалению, «Отчалившая Русь», написанная первоначально для тенора и фортепиано, была исполнена В. Пьявко настолько неудачно, что Свиридов отказался признать эту премьеру. Позднее композитор сделал другую версию произведения, для меццо-сопрано. Её премьера состоялась в Москве, в Большом зале консерватории, 25 апреля 1983 года в исполнении Елены Образцовой и автора.

Третья версия увидела свет в 1996 году и вопреки, и благодаря воле композитора, а точнее при помощи её инициаторов – Михаила Аркадьева и Дмитрия Хворостовского. Они пели «Отчалившую Русь» Свиридова два года в России, Европе и Америке. В этом творческом союзе откристаллизовалась очень точная редакция, в которую Свиридов внёс свои изменения, что он делал достаточно редко в своё время. Внести коррективы его убедили исполнители. В предисловии к последней редакции «Отчалившей Руси» Хворостовский и Аркадьев пишут, что их цель заключалась в том, чтобы сочинение звучало именно как поэма, то есть как пронизанное единой эмоциональной тягой «смысловое развёртывание» [12]. В процессе работы сложилось и определённое понимание формы цикла, которое было направлено на решение поставленной задачи<sup>1</sup>.

Что касается тональных планов трёх исполнительских версий «Отчалившей Руси», то они сочетают в себе удобство для диапазона певца и драматургические функции произведения. Во всех версиях соблюдается принцип повышения тонального плана к последнему номеру цикла. В теноровой и баритоновой версиях сохраняется «третонный перелом»: у Пьявко между №№ 6 и 9, у Хворостовского – между №№ 5 и 6, что исходит из драматургического видения произведения, глубины его смыслового прочтения. Во всех трёх версиях есть одинокий тон: у тенора *ре*, у меццо-сопрано и баритона – *до*. Все сходства и различия можно увидеть в таблице 2, где представлен тональный план трёх исполнительских редакций «Отчалившей Руси».

<sup>1</sup> За неимением предисловия к последней редакции «Отчалившей Руси», написанной М. Аркадьевым и Д. Хворостовским, текст относительно этой интерпретационной версии составлен на основе радиопередачи Сергея Яковенко «И довелось, и по-счастью...» [12].



Название	В. Пьявко Тенор 1977 г.	Е. Образцова меццо-сопрано 1983 г	Д. Хворостовский баритон 1996 г.
«Осень»	e-moll	c-moll	c-moll
«Я покинул родимый дом»	d-moll	c-moll	a-moll
«Отвори мне, страж заоблачный»	d-moll	c-moll	c-moll
«Серебристая дорога»	e-moll	cis-moll	cis-moll
«Отчалившая Русь»	D-dur	Cis -dur	C-dur
«Симоне, Петр... Где ты? Приди»	g-d-a	a-e-h	fis-cis-gis
«Где ты, где ты, отчий дом»	g-moll	fis-moll	f-moll
«Там, за Млечными холмами»	E-dur	D-dur	C-dur
«Трубит, трубит, погибельный рог!»	cis-moll	cis-moll	b-moll
«По-осеннему»	gis-moll	fis-moll	f-moll
«О верю, верю, счастье есть!»	H-dur – gis-moll	A-dur – fis-moll	As-dur – f-moll
«О родина, счастливый и не- исходный час!»	cis-moll	h-moll	b-moll

**Таблица 2.** Тональный план трёх исполнительских редакций «Отчалившей Руси»

*Грани диалога композитора и исполнителя.* Многолетние творческие взаимоотношения связывали Свиридова со многими выдающимися отечественными вокалистами – А. Ведерниковым, И. Архиповой, Е. Нестеренко, Е. Образцовой. Все они отмечали, как непросто было работать с Георгием Васильевичем, как он выверял буквально каждую ноту, до бесконечности заставляя «искать» нужную ему интонацию, характер звука, образ. В интервью на телевидении Свиридов как-то сказал: «Я всю жизнь ждал своего певца и наконец, дождался – это Дмитрий Хворостовский» [10]. И хотя это сотрудничество длилось всего несколько лет, но именно благодаря ему мы обязаны появлению новой редакции поэмы «Отчалившая Русь», окончательному варианту цикла «Петербург», посвящённого Хворостовскому и блистательно им исполненного. Совместно с талантливым пианистом и исследова-

телем творчества Свиридова М. Аркадьевым были осуществлены записи этих сочинений, которые стали известны далеко за пределами России.

Свиридов слыл автором, чьи вокальные произведения трудны для исполнения. Традиционная исполнительская манера для такой музыки зачастую не подходила. Сам композитор говорил, что новизна и сложность его вокальных опусов обусловлены законами речи, которая постоянно совершенствуется. Новые её особенности нередко мешали певцам, но именно в этом направлении, по его мнению, следовало работать. В творческих запасниках десятилетиями копилась музыка, ожидавшая своих вокалистов, дирижёров, пианистов. Хворостовский, наверное, был единственным исполнителем, которого композитор не поправлял и на которого не давил. Может быть, это происходило ещё и потому, что как никто другой, певец смог проникнуть в глу-



бины музыкального мира Свиридова, исследовать его так, чтобы исполнение зазвучало по-настоящему искренне и проникновенно.

Эту мысль подтверждают и слова самого Дмитрия Александровича. В беседе с С. Яковенко, автором и ведущим цикла радиопередач на радиостанции «Орфей», он подчеркнул: «Свиридов, безусловно, не лёгкая музыка, даже чисто технологически её невозможно петь “на автопилоте”, как какие-нибудь оперные арии, не мобилизуя полностью свое эмоциональное “Я”. Ни на йоту нельзя не добрать, в противном случае получается фальшь. Поэтому петь Свиридова очень тяжело и ответственно... <...> Я понимаю, почему публика мучается вместе со мной. Вообще, есть вещи, происходящие на каком-то “третьем” уровне» [12].

Как уже говорилось, знакомство Свиридова и Хворостовского состоялось благодаря ещё одному не менее талантливому музыканту – пианисту Аркадьеву, который дружил с Георгием Васильевичем, а в 90-е годы был аккомпаниатором певца. Он и предложил ему исполнить поэму «Отчалившая Русь». Как уже отмечалось, первоначально сочинение было написано композитором для партии тенора, затем Свиридов редактировал текст поэмы для меццо-сопрано (исполняла Елена Образцова). Аркадьев изменил тональности номеров специально для голоса Хворостовского. Как признался певец в одной из радиопередач: «Мы предпочли не работать с ним, а работать сами». В 1994 году Хворостовский и Аркадьев пригласили композитора на первое исполнение поэмы, чтобы показать Свиридову свою трактовку. Какова же была реакция Свиридова? «И он был очень мягок, он не критиковал совершенно» [3]. Зная, как требователен и порой даже беспощаден был Свиридов к исполнителям своей музыки, такое отношение к молодому певцу было удивительно даже для него самого: «Как-то он был очень добр и очень мягок со мной. И очень снисходительно относился к тому, как я его музыку исполняю. <...> он прощал мне всё» [3].

В 1996 году увидела свет исполнительская редакция М. Аркадьева и Д. Хворостовского поэмы «Отчалившая Русь» для баритона и фортепиано, опубликованная с одобрения самого автора (была записана фирмой «Филипс»). Все последние юбилейные концерты Свиридова сопровождались исполнением «Отчалившей Руси» только Хворостовским и Аркадьевым.

Подводя итоги, подчеркнём, что изучение музыки Свиридова сегодня актуально и востребовано, она переосмысливается в контексте культурно-исторических процессов, благодаря чему открываются новые смыслы, заложенные в ней. «Отчалившая Русь» стала знаковым произведением на пути творческих исканий композитора. Сочетание в авторском определении поэмы и песни выявляет проблему жанрового синтеза сочинения, вбирающего и черты мистериальности, и мифологичности, и трагедии, что открывает пространство для творческого подхода как с научных, так и с исполнительских позиций.

Проанализировав «Отчалившую Русь», можно говорить и о том, что её структура, драматургические процессы подвели жанр песни, столь любимый Свиридовым, к процессам сквозного развития, включили её в единый драматургический поток мистериального типа, обогатили автобиографическими, романтическими, символическими темами, образами и мотивами.

Исполнительские интерпретации подчёркивают те или иные акценты в драматургическом процессе сочинения. Ноты «Отчалившей Руси» для баритона и фортепиано содержат ценные исполнительские примечания Михаила Аркадьева. Музыка Свиридова всегда открыта для слушателя, она несёт в себе размышление и доверие к исполнителю. И как доказали Аркадьев и Хворостовский, она не всегда воспринимается как «истина в окончательной инстанции» [6, с. 95], допуская вмешательство извне с целью более глубокого раскрытия смыслового поля произведения.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аркадьев М. К музыке Георгия Свиридова. Композитор и трансценденция // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 3–4. URL: <https://mus.academy/articles/k-muzyke-georgiya-sviridova> (дата обращения: 25.12.2021).
- 2/ Белоненко А.С. «Не ты ли плачешь в небе, отчалившая Русь?». О поэме Георгия Свиридова «Отчалившая Русь» // Свиридов Г. В. Отчалившая Русь. Поэма на слова Сергея Есенина для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано: ноты. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. С. 3–15.
- 3/ Берлин Д. Радиопередача «Мастера» на радио «Голос России» от 5 августа 2009 г. URL: <http://www.mastera.tv/masters/khvorostovsky/> (дата обращения: 25.12.2021).
- 4/ Владислав Пьявко. URL: <http://www.ogoniok.com/archive/2002/4731/05-56-61/> (дата обращения: 25.12.2021).
- 5/ Михеева Л. Георгий Свиридов. Отчалившая Русь. История создания. URL: <http://www.belcanto.ru/or-sviridov-rus.html> (дата обращения: 25.12.2021).
- 6/ Ручьевская Е., Кузьмина Н. Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сборник статей. М.: Сов. композитор, 1990. С. 92–123.
- 7/ Свиридов Г.В. Из записных книжек. URL: <http://www.voskres.ru/idea/sviridov.htm> (дата обращения: 25.12.2021).
- 8/ Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
- 9/ Свиридов Г.В. Отчалившая Русь. Поэма на слова Сергея Есенина для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано: ноты. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 76 с.
- 10/ Хворостовский Дмитрий // Народная энциклопедия «Мой Красноярск». URL: <http://region.krasu.ru/node/441> (дата обращения: 25.12.2021).
- 11/ Чередниченко Т. Традиция без слов. Медленное

в русской музыке // Новый мир. 2000. № 7. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/7/cher.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/7/cher.html) (дата обращения: 25.01.2022).

12/ Яковенко С. Георгий Свиридов и его певцы: Дмитрий Хворостовский. Радиопередача «И довелось, и посчастливилось...». 14 марта 2010. URL: <https://orpheusradio.ru/programs/yakovenko-music/2010-03-14/13972-georgiy-sviridov-i-ego-pevtsy-dmitriy-khvorostovskiy> (дата обращения: 25.12.2021).

## REFERENCES

- 1/ (2003), "Hvorostovsky Dmitry", Narodnaya enciklopediya "Moj Krasnoyarsk" [Public encyclopedia "My Krasnoyarsk"], Available at: <http://region.krasu.ru/node/441> (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 2/ Arkadyev, M. (1996), "To the music of George Sviridov. Composer and transcendence", Muzykal'naya akademiya [Academy of Music], no. 1, pp. 3–4, Available at: <https://mus.academy/articles/k-muzyke-georgiya-sviridova> (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 3/ Belonenko, A.S. (2022), "'Are you not crying in the sky, desperate for Russia?' About the poem of George Sviridov "Desperate Russia"", Sviridov G.V. Otchalivshaya Rus'. Poema na slova Sergeya Esenina dlya mecco-soprano v so-provozhdenii fortepiano: noty [Sviridov G.V. Desperate Russia. Poem on the words of Sergei Yesenin for mezzo-soprano accompanied by piano: notes], Lan', St. Petersburg, pp. 3–15. (in Russ.)
- 4/ Berlin, D. (2009), Radioperedacha "Mastera" na radio "Goloss Rossii" ot 5 avgusta 2009 g. [Radio program "Masters" on the radio "Voice of Russia", 05.07.2009], Available at: <http://www.mastera.tv/masters/khvorostovsky/> (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 5/ Cherednichenko, T. (2000), "Tradition without words. Slow in Russian music", Novyj mir [A New World], no. 7, Available at: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/7/cher.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/7/cher.html) (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)



- 6/ Mikheeva, L. "Georgy Sviridov. Desperate Russia. Creation History", Available at: <http://www.belcanto.ru/or-sviridov-rus.html> (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 7/ Ruchevskaya, E., Kuzmina, N. (1990), "Poem "Desperate Russia" in the context of Sviridov's author's style", *Muzykal'nyj mir Georgiya Sviridova: sbornik statej* [The musical world of Georgy Sviridov: a collection of articles], Sov. kompozitor, Moscow, pp. 92–123. (in Russ.)
- 8/ Sviridov, G.V. (2002), *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny], Molodaya gvardiya, Moscow, 798 p. (in Russ.)
- 9/ Sviridov, G.V. (2022), *Otchalivshaya Rus'. Poema na slova Sergeya Esenina dlya mecco-soprano v soprovozhdenii fortepiano: noty* [Sviridov G.V. Desperate Russia. Poem on the words of Sergei Yesenin for mezzo-soprano accompanied by piano: notes], Lan', St. Petersburg, 76 p. (in Russ.)
- 10/ Sviridov, G.V. *Iz zapisnyh knizhek* [From notebooks], Available at: <http://www.voskres.ru/idea/sviridov.htm> (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 11/ Vladislav P'yavko, Available at: <http://www.ogoniok.com/archive/2002/4731/05-56-61/> (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 12/ Yakovenko, S. (2010), "Georgy Sviridov and his singers: Dmitry Hvorostovsky", *Radioperedacha "I dovelos', i poschastlivilos!..."* [The radio program "And happened, and was lucky..."], Available at: <https://orpheusradio.ru/programs/yakovenko-music/2010-03-14/13972-georgiy-sviridov-i-ego-pevtsy-dmitriy-khvorostovskiy> (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)

### Сведения об авторе

Предоляк Анна Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино, телевидения и звукорежиссуры, Краснодарский государственный институт культуры  
E-mail: aapkras@mail.ru

### Author information

Anna A. Predolyak, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Cinema, Television and Sound Engineering of the Krasnodar State Institute of Culture  
E-mail: aapkras@mail.ru



УДК 78.083

## ОБРАЗ ЗЕРКАЛА В МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

**В.В. БАСС**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Тема статьи находится в русле проблем музыкального содержания и музыкальной семантики, сохраняющих актуальность в научно-исследовательской практике на современном этапе. В статье раскрывается специфика претворения в музыке образа зеркала на примере сочинений А. Волконского, А. Пярта и Е. Рыковой. Образ зеркала, отличающийся смысловой многоплановостью и глубиной, воссоздаётся в произведениях этих авторов через принцип зеркального отражения, который обнаруживает себя на разных уровнях музыкальной формы – от синтаксических структур до архитектоники целого. Следование данному принципу предопределило выбор композиторами неординарных форм звука, определённых приёмов гармонической, полифонической и ритмической техники, особых способов фактурной организации и исполнительской интерпретации. При этом феномен зеркального отражения получает индивидуальную реализацию у каждого композитора.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** образ зеркала, принцип зеркального отражения, семантика, серийная техника, музыкальный концепт-проект, иерархия структурных слоёв.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## THE IMAGE OF A MIRROR IN THE MUSIC OF MODERN COMPOSERS

**V.V. BASS**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The topic of the article is in line with the problems of musical content and musical semantics, which remain relevant in research practice at the present stage. The article reveals the specifics of the implementation of the image of a mirror in music on the example of the works of A. Volkonsky, A. Pärt and E. Rykova. The image of a mirror, distinguished by its semantic diversity and depth, is recreated in the works of these authors through the principle of mirror reflection, which reveals itself at different levels of musical form - from syntactic structures to the architectonics of the whole. Following this principle predetermined the choice of composers of extraordinary forms of sound, certain techniques of harmonic, polyphonic and rhythmic techniques, special ways of textural organization and performing interpretation. At the same time, the phenomenon of mirror reflection gets an individual realization for each composer.

**KEYWORDS:** mirror images, mirror reflection principle, semantics, serial technique, musical concept project, hierarchy of structural layers.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



Образ зеркала, относящийся к разряду образов-символов и отличающийся метафоричностью и особой смысловой глубиной, с давних времён был и остаётся по сей день в поле зрения многих художников, писателей, поэтов, режиссёров. Неиссякаемый интерес к нему обусловлен сложностью и многомерностью самого феномена зеркала. Будучи первоначально предметом повседневного быта, зеркало постепенно превращается в образ предмета, существующего в сознании человека и в сознании общества, наделяется гносеологическими, аксиологическими и эстетическими функциями и фиксируется в традициях, ритуалах, этикете, религиозных, нравственных, социальных нормах и в искусстве.

Феномен зеркала чаще находит отражение в визуальных искусствах (живопись, архитектура, кино, театр) и литературе, с её способностью к яркой вербализации зримых образов. И это вполне закономерно, ибо многообразная аспектология зеркала рождена визуально-эмпирическим восприятием. Возможности музыки в воссоздании зримых образов не столь широки. Очевидно, этим объясняется эпизодическое обращение композиторов к художественному образу зеркала. Чаще в музыкальных произведениях находят воплощение связанные с идеей зеркальности мотивы двойничества, нарциссизма и т. д.

Предметом данного исследования стали три сочинения современных отечественных композиторов разных поколений, в которых образ зеркала предстаёт в различных интерпретациях и способах воплощения.

В вокальном цикле «Сюита зеркал» (1959) Андрея Волконского – «родоначальника и лидера русского авангарда послевоенных лет» [8] – образ зеркала реализован объёмно, в разнообразных аспектах, а идея зеркального отражения выступает в качестве основополагающего структурного принципа на разных уровнях музыкальной формы и, в первую очередь, на уровне звуковысотной организации. В основу произведения Волконского положены девять стихотворений из одноимённого

поэтического цикла испанского поэта, драматурга, музыканта и художника Федерико Гарсиа Лорки (в переводе В. Бурича). Из 14 стихотворений литературного первоисточника композитор выбирает те, в которых мотив зеркала акцентирован посредством специфической лексики, включающей семантически близкие эпитеты: *великое зеркало, умножение, проекция, отражение, лучи, отклик, осколки, уснувшее зеркало* (здесь и далее курсив мой – В.Б.).

В большинстве пьес вокального цикла феномен зеркала, идея зеркального отражения трактуются в религиозном аспекте. В миниатюрах «Символ», «Великое зеркало», «Лучи», «Синтоизм», «Глаза», «Начало» по-разному раскрывается мысль о том, что Мир, природа и человек есть отражение Божественного абсолюта, проявление воли Творца. Показательно, что в эпоху Средневековья Отцы церкви (Афанасий Великий, Григорий Богослов, Максим Исповедник и другие) сравнивали душу праведного человека, апостольское слово, Священное Писание с «чистым зеркалом», отражающим Божественную мудрость<sup>1</sup> [5, с. 15].

Наиболее отчётливо идея отражения-присутствия Бога во всех сущностях профанного мира выражена в словах открывающего цикл номера «Символ» через образы Христа и зеркала:

*Христос держит зеркало в каждой руке.  
Они умножают его явленью.*

В музыке эта идея реализуется посредством принципа зеркальности, структурирующего всю звуковую ткань по горизонтали и вертикали. Большие возможности для воплощения данного принципа содержит серийная техника, которая лежит в основе звуковысотной организации этого

1 М. Рон указывает на дуализм в трактовке аксиологических значений зеркала в культуре европейского Средневековья. «“Мирское зеркало” [зеркало – предмет в пространстве повседневности – В.Б.] вводит человека в заблуждение, искажает инверсией иерархию бытия, делает недоступным познание Бога; образ “Божественного Зеркала”, напротив, открывает возможность богопознания, раскрывает идею отражения-проникновения Бога в профанном мире» [5, с. 15].



и всех последующих номеров цикла. Сама структура серийного ряда имеет символический смысл. Серия охватывает восемь звуков. Число 8 (повёрнутый знак бесконечности) в восточных культурах олицетворяло космический порядок, равновесие, и одновременно раздвоенность мира (материальное – духовное), непрерывное движение. Соотносимо с восьмёркой и строение серии<sup>2</sup>. Она симметрична, состоит из двух одинаковых сегментов в тритоновом соотношении, имеющих кругообразный мелодический контур. В интервальном строении серии обнаруживается принцип вращательной (орнаментальной) симметрии (пример 1):

В пьесе «Символ» серийная техника претворяется достаточно свободно. Композитор работает и с полной серией, и с её отдельными элементами, которые повторяются, транспонируются, проводятся разными инструментами в прямом и обратном движении, образуя имитационно-полифоническую ткань, формируются в аккорды. Количественно преобладают двузвучные мотивы в объёме децимы или терции. В этом можно усмотреть воплощение идеи умножения явления Бога, поскольку ходом на дециму распевается слово «Христос». Эффект умножения, разрастания создаётся и благодаря постепенной активизации ритма, уплотнению фактуры (пример 2).

Принцип зеркального отражения прослеживается также на уровне формы. Начальный и заключительный двутакты, соотносящиеся как прямое движение и ракоход, образуют смысловую и композиционную арку.

В музыке шестого номера вокального цикла «Синтоизм» на первом плане оказываются звукоизобразительные эффекты. Композитор, детально следуя за поэтическим текстом, имитирует звон колокольчиков (повторность трихордовой попевки на *staccato* у солистки, «звенящие» ритмические фигуры, исполняемые темп-блоком и треугольником), движение вод родника (легкие гармонические фигурации скрипки, гитары и флейты). Такое решение связано с особенностями синтоизма – традиционной религии Японии. Основа синтоизма состоит в обожествлении природных сил и явлений

и поклонении им. По представлениям синто, за каждым природным объектом – деревом, камнем, священным местом, явлением природы – стоит свой ками (божество). Мир – единая естественная среда, где ками, души умерших и люди живут рядом.

Синтоизм включает магию, тотемизм, веру в действенность различных талисманов и амулетов, храмовые богослужения, подношения богествам, ритуальные танцы. В ритуалах используются такие предметы, как бронзовые колокола дотаку, нефритовые украшения магатама. Особую роль в японской синтоистской традиции играет зеркало, являясь атрибутом богини солнца Аматаэрасу. Оно носит название Ягано-кагами и хранится от взглядов «простых смертных» в святилище Исе. Это зеркало изготовлено из бронзы и имеет форму восьмилепесткового цветка лотоса [6].

Обращает на себя внимание особый способ претворения идеи зеркальности в этом номере. Смысловая кульминация стихотворения Лорки приходится на 5–6 строки поэтической строфы: «Источник изначальный. Источник правды»<sup>3</sup>. Вероятно, поэтому основным в пьесе стал образ воды как отражающей поверхности. С одной стороны, вода – это «жидкое зеркало», а «свойство зеркальной поверхности беспристрастно и достоверно отражать материальную действительность, – пишет М. Рон, – определило зеркало как метафору правды и истины» [5, с. 9]. С другой стороны, под воздействием ветра отражённый в воде образ колеблется, рассеивается, легко разрушается, но и быстро восстанавливается. «Эти свойства воды связывают понятие и образ “жидкого зеркала” с идеями постоянства и зыбкости» [Там же].

В связи с этим серийная техника в пьесе теряет строгость очертаний, а принцип зеркальной симметрии уступает место так называемой «отрицательной» симметрии или «диссимметрии» (терминология Шубникова) [4, с. 138]. От идеальной зеркальной симметрии диссимметрия отличается частичным несовпадением при отражении. Так, например, в начальных тактах фигурации сопровождения основаны на серийных формах с произвольным порядком звуков и нарушением принципа

<sup>2</sup> Идея об ассоциативной связи числа 8 и структуры серии принадлежит Е. Заборонок [1].

<sup>3</sup> В переводе Г. Шамова пятая строка звучит иначе: «Родник изначальный. Источник правды».



Пример 1. А. Волконский «Сюита зеркал». Серия

Пример 2. А. Волконский «Сюита зеркал», № 1 «Символ»



**Vivo** *p quasi campanelli*

Soprano solo

Flauto

Violino

Chitarra

Triangolo

Templ-block

*Pes-g* *Pes-g* *Pas-c* *p leggiero* *p leggiero*

Ко-ло-коль-чи-ки зо-ло-ты - е.

Пример 3. А. Волконский «Сюита зеркал», № 6 «Синтоизм»

неповторяемости тонов: гитара – Pas-c (5-8-7-4); скрипка – Pes-g (7-3-5-2); флейта – Pes-g (8-3-5-3-5-2). А зеркальное отражение мотивов оказывается искажённым в результате нарушения порядка звуков при противодвижении (пример 3).

Показателен избранный композитором способ вокализации ключевых строк текста – исполнять говорком, сохраняя *приблизительную* интонацию (пример 4).

В миниатюре «Начало», отсылающей слушателя к ветхозаветному сюжету об Адаме и Еве, воплощён образ разбитого зеркала, олицетворяющего расщепление целостности сознания человека, утратившего единение с Богом. Как уже отмечалось, в теологии зеркало трактуется как вселенский символ, воплощающий идею единства микро- и макрокосма, и, как следствие, возможность богопознания. Адам и Ева, согласно Библии, за грехопадение были изгнаны Богом из Эдема и лишены способности жить в единстве с ним. В разбитом зеркале отражение раскалывается на куски, тем самым искажается иерархия бытия, становится недоступным познание Бога.

Семантикой образа обусловлена специфика серийной техники и фактурной организации в пьесе. Музыкальная ткань дискретна, «собрана» из кратких фактурных элементов, разделённых паузами. Ни одна серийная форма в этом номере не проводится целиком. Фрагменты серийных рядов и их зеркальные отражения произвольно сменяют друг друга, нарушая строгий порядок серийной диспозиции. Нередко и внутри сегментов звуки появляются в свободной последовательности. Впечатление неупорядоченности усиливает ритмическое оформление партии ударных с частым паузированием на сильных долях, повторением ритмических мотивов со смещением относительно тактовых долей. Однако композиция целого строго выверена. Трёхчастная структура 8 тт. – 12 тт. – 8 тт. содержит элемент зеркальной симметрии: фактурные планы экспозиционного раздела (протянутое мажорное трезвучие у органа и фигурация минорного трезвучия в вокальной партии) в репризе даны в обращении (пример 5).



Пример 4. А. Волконский «Сюита зеркал», № 6 «Синтоизм»

**Moderato con moto**

*p semplice*

Soprano solo

**Pes-g** 1 2 7

А - дам и Е - ва.

**Ie-c** pizz. 5 2

Violino

**f Pes-g** 5 4

*f secco*

Tamburo

*senza corda* (по ободку) (ord.)

*sforzate ma non troppo forte*

**Moderato con moto**

*p sempre*

**Pc-e** 8 7 1

Organo

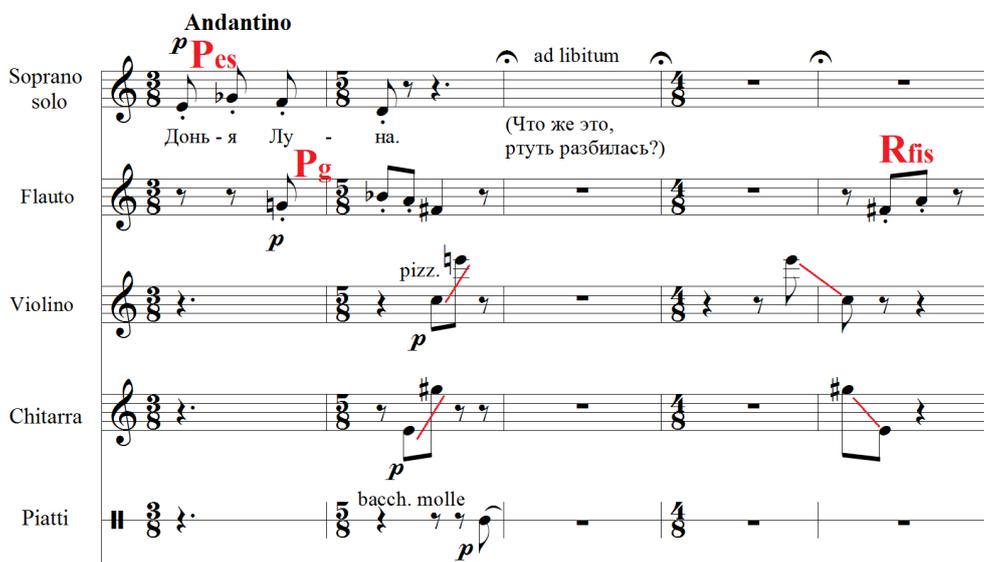
Пример 5. А. Волконский «Сюита зеркал», № 8, «Начало»

В третьей миниатюре «Отражение» раскрывается сакральная семантика образа зеркала, обусловленная мифологическими представлениями о магии отражения. В центре стихотворения Гарсиа Лорки образ Луны, которая соотносится с зеркалом. Зеркало воспринимает и отражает реалии мира так же, как Луна воспринимает и отражает солнечный свет<sup>4</sup>. Обращение «*Донья* Луна» подчёркивает

<sup>4</sup> Не случайно у многих народов, как отмечает М. Рон, «традиционной была круглая форма зеркал, имитирующая солнечный или лунный диск» [5, с. 13].

магико-символическую функцию образа. Общий характер музыки сходен с таинственным ритуальным действием. Благодаря неторопливому темпу, приглушённой динамике, мелодии, основанной на повторности ритмически выровненных кратких попевок и прерываемой продолжительными паузами либо декламационными репликами *sotto voce* («Что же это, ртуть разбилась? Тише...»), звучание напоминает некий магический обряд.

Мифологические представления о зеркалах нередко соотносятся с мотивом «единомножественности мира» (М. Рон). По словам исследо-



Пример 6. А. Волконский «Сюита зеркал», № 3 «Отражение»

вательницы, «зеркало, отражая мир, удваивает действительность, умножает её и вследствие этого выступает символом множественности» [5, с. 13]. Этот аспект образа своеобразно преломляется в поэтическом и музыкальном тексте номера. Образ Луны множится, её уменьшенными подобиями становятся фонарик и светлячок. Волконский воплощает эту идею посредством микромотивной техники. Экспонирующий образ Луны четырёхзвучный мотив сопрано (начальный сегмент серии) на словах «Какой же это мальчик смог зажечь её **фонарик?**» проводится в транспозиции на сексту (P<sub>c</sub>) с дроблением ритмических долей. Фраза «Этот **светлячок** – Луна!» завершается начальным мотивом в малосекундовой транспозиции (P<sub>e</sub>) и ритмическом уменьшении. Основной мотив многообразно «отражается» в партиях инструментального ансамбля: у флейты малотерцовая транспозиция P<sub>g</sub> (тт. 1–2) и её зеркальное отражение R<sub>fis</sub> (тт. 5–6), большетерцовая транспозиция P<sub>as</sub> (тт. 9–10), затем у скрипки, флейты и гитары полифонически разрабатываются мельчайшие элементы серийного ряда (пример 6).

Идея умножения действительности в зеркале воплощена и в № 5 «Отклик» (“Echo”). Однако феномен зеркальности здесь перемещён из визуальной сферы в аудиальную. Эхо, отклик – это как

бы слышимое зеркало<sup>5</sup>, отражающее не внешний облик, а голос.

Основной способ воссоздания эффекта эха – различные варианты звуковых отражений: инверсия, секвентность, имитационность. В качестве инварианта используется серия с пропущенным третьим тоном. В вокальной партии последовательно проводятся основной вид серии (P<sub>es</sub>), инверсия от *es* (I<sub>es</sub>), транспозиция примарного вида от *e* (P<sub>e</sub>) с пропущенными третьим и седьмым звуками, первые 4 звука серии в обращении от *c* (I<sub>c</sub>). Партия органа построена на имитационно-секвентном проведении начального трёхзвучного сегмента P<sub>es</sub> и I<sub>es</sub> – сначала даётся его имитация в ракоходной инверсии (R<sub>I<sub>gis</sub></sub>), а затем её перемещение на квинту (пример 7). В конце разрозненно звучат двузвучные терцовые мотивы – основные строительные элементы серии.

Обращает на себя внимание приём «искажённого» отражения в тт. 11–12 – имитация четырёхзвучного мотива скрипки в партии флейты

<sup>5</sup> Эта смысловая грань поэтического образа, на наш взгляд, ярче выявляется в переводе Г. Шмакова:

Воздух множится.  
Мы слышим не ушами,  
а зеркалами.

Пример 7. А. Волконский «Сюита зеркал», № 5 «Эхо»

с видоизменённой интервальной структурой: *gis-fis-cis-e* (62↓+44↓+м3↑) – *ces-b-d-g* (м2↓+м6↓+44↑). При этом у флейты мотив звучит в три раза тише, чем у скрипки (что подчёркивается авторской ремаркой *echo*), штрих легато заменяется на стаккато (пример 8).

Следует отметить особое выразительное значение прозрачной и детализированной фактуры и специфических исполнительских приёмов – *frulato* у флейты и *tremolo* у гитары на одном звуке, благодаря которым создаётся эффект объёмного пространства, вибрирующих воздушных потоков.

В особом смысловом ракурсе воплощён образ зеркала в заключительном номере цикла «Колыбельная уснувшему зеркалу». Эту пьесу отличает аскетизм интонационного решения. Малый исполнительский состав – сопрано, гитара и темпл-блок, преобладание тихой звучности, частое паузирование у гитары и солистки создают эффект таинственного, потустороннего звучания.

Пример 8. А. Волконский «Сюита зеркал», № 5 «Эхо»

*Piu largo*



Soprano  
Guitarra  
Temple-block

сквозь замочную скважину в две-ри, echo

*p* *pp* *ad lib.* *p* *pp*

**Пример 9.** А. Волконский «Сюита зеркал», № 9 «Колыбельная уснувшему зеркалу»

Это впечатление усиливается благодаря репетициям на звуке *b* с ускорением ритмического пульса и усилением громкости у гитары (тт. 11–13, 52–54), декламационным репликам певицы и, особенно, аperiодическим ударам темпл-блока – инструмента с неопределённой высотой звучания и глубоким, глуховатым тембром<sup>6</sup>. Эти черты позволяют говорить о трактовке образа в символистском ключе. В литературе романтизма и символизма зеркало нередко предстаёт как символическая дверь, «через которую душа переходит на другую сторону бытия» [2]. Знаменательно, что композитор акцентирует внимание слушателя на фразе «...сквозь замочную скважину двери» посредством замедления темпа (*piu largo*), скачкообразного мелодического распевания слова «сквозь», перехода на свободную декламацию на словах «замочную скважину» и небольшой многозначительной паузы перед словом «в двери», сопряжённым с ламентозной интонацией (пример 9).

Зеркало открывает путь в ирреальный мир Зазеркалья. Эта смысловая грань образа оригинально раскрывается на уровне формы. Строфическая композиция номера обнаруживает черты репризной трёхчастной формы с кодой, где первая и третья

строфы соотносятся как экспозиция и зеркальная реприза. При этом принцип зеркального отражения реализуется на микроуровне – каждый мотив экспозиции в репризе заменён его ракоходом.

Иную по сравнению с вокальным циклом А. Волконского интерпретацию получает образ зеркала в небольшой пьесе Арво Пярта “Spiegel im Spiegel” («Зеркало в зеркале») для скрипки и фортепиано (1978)<sup>7</sup>. Название пьесы заставляет вспомнить о новом семантическом аспекте образа зеркала, первоначально появившемся в художественной культуре эпохи Возрождения. В изобразительном искусстве важным художественным принципом становится изображение зеркального отражения (самоотражение зеркала) и введение дополнительных планов восприятия, воссоздающих взаимоотражение разных планов реального мира. Благодаря этому принципу живописное полотно приобретает особую пространственную глубину и насыщенную деталями перспективу, призывая зрителя к созерцанию красоты материального мира, замкнутого в пределах зеркального отражения. «Если для средневековых богословов образ зеркала знамено-

<sup>6</sup> Темпл-блок или корейские колокола (от англ. temple block – храмовый блок) – род ударного инструмента, изначально применявшегося во время религиозных буддистских обрядов.

<sup>7</sup> Произведение «Зеркало в зеркале» было создано в 1978 году, то есть в период, когда Пярт жил и работал в Советском Союзе. На этом основании автор считает возможным рассматривать этот опус в ряду произведений современной отечественной музыки.



Пример 10. А. Пярт "Spiegel im Spiegel"

вал идею богосозерцания и богопознания, – пишет М. Рон, – то для художников Возрождения зеркало-вещь становится символом мирозозерцания. Однако, поскольку картина мира эпохи Возрождения формируется на пантеистической и неоплатонической основе, то познание дальнего становится ступенью на пути к горнему» [5, с. 17].

Пьеса Пярта с первых звуков погружает слушателя в состояние возвышенного созерцания. Этому способствуют спокойный темп, строгая диатоника, тональность F-dur с её пасторальной семантикой, благозвучные гармонии, прозрачная музыкальная ткань, локализация голосов фактуры преимущественно в среднем и высоком регистрах. Образ взаимоотражающих зеркал находит опосредованное выражение в способе структурирования музыкального пространства.

Фактура сочинения линейна, хотя тонально-гармоническая функциональность выявляется достаточно ясно. В ней выстраивается иерархия структурных слоёв. На переднем плане слухового восприятия – гармоническая фигурация ровными четвертями у фортепиано, периодически поддержи-

ваемая глубоким тоническим басом. Этот слой фактуры порождает производные слои, где исходный материал преобразуется, теряет чёткость очертаний подобно отражениям в уходящих вглубь зеркалах.

Так, мелодию скрипки образуют верхние звуки арпеджированных аккордов фортепиано в тройном ритмическом увеличении. Ещё один слой создают рассредоточенные во времени и пространстве звуки, которые появляются то в верхнем, то в нижнем регистре фортепиано через продолжительные паузы. Чаще всего это средние или нижние тоны арпеджированных аккордов, но иногда – недостающие аккордовые тоны или неаккордовые звуки. Связь этого слоя с основным планом фактуры более зыбкая, благодаря чему возникает эффект, подобный абберации<sup>8</sup>. Такая организация звуковой ткани создаёт ощущение пространственной глубины, а неизменность и равномерность ритмической пульсации, отсутствие кадансов и открытость формы – ощущение бесконечности времени (пример 10).

<sup>8</sup> Абберация оптической системы – ошибка или погрешность изображения в оптической системе.



**Рисунок 1.** Е. Рыкова «Зеркало Галадриэль».

Фрагмент исполнения перформанса на композиторском конкурсе Gaudeamus Prize 2013, Утрехт, Нидерланды.  
Исполнители: Елена Рыкова, Денис Хоров

Очень необычное воплощение получает образ зеркала в сочинении «Зеркало Галадриэль» молодого современного композитора Елены Рыковой (р. 1991). Этот опус можно отнести к музыкальным концепт-проектам, где музыка становится побочным либо только «воображаемым» продуктом. В момент восприятия концептуального произведения слушатель поглощён не столько звуковыми красками, сколько разгадыванием некой интеллектуальной загадки.

По названию музыкального произведения можно предположить, что автор обращается к сюжетному мотиву эпоса «Властелин колец» английского писателя Джона Р.Р. Толкина. Зеркало Галадриэль, могущественнейшей эльфийской владычицы – это магическая чаша, наполненная водой, показывавшая видения из прошлого, настоящего или будущего<sup>9</sup>. Однако прямой связи с эпическим сюжетом нет.

<sup>9</sup> «По моему слову Зеркало может открыть многое. Одним оно покажет их затаённые желания, другим – совершенно неожиданные вещи. Если предоставить Зеркалу свободу, даже я не буду знать, что оно покажет», – говорила Владычица Галадриэль, обращаясь к хоббитам из Братства Кольца [3, курсив мой – В.Б.].

На наш взгляд, композитор оригинальным образом раскрывает идею, сформировавшуюся ещё в литературе романтизма XIX и символизма начала XX вв., в философии С. Кьеркегора: с одной стороны, зеркало может быть рассмотрено как инструмент, открывающий путь к самопознанию, дающий человеку возможность обретения своего «я», с другой – порождает двойничество, грозящее кризисом человеческой личности. Человек воспринимает отражение амбивалентно: оно предстаёт одновременно как «моё я» и «другое я», «подобное» и «иное». Правомерна и иная трактовка идеи сочинения: человек видит в другом лишь своё отражение.

Произведение Е. Рыковой представляет собой 15-минутный музыкальный перформанс, в котором на первом плане находится визуально-игровое начало. Пьеса имеет авторский подзаголовок «игра в отражение». Два исполнителя – мужчина и женщина – взаимодействуют по разные стороны теннисного стола, разделённого метафорическим зеркалом – сеткой (рисунок 1). Один из игроков «ведущий», а второй «отражает» его действия; во второй половине они «зеркально» меняются ролями. Музыкальная составляющая сочинения весьма неординарна. В качестве музыкальных



«инструментов» используются сосновые и еловые шишки; при их взаимодействии с поверхностью стола рождаются звуки, которые контрапунктируют со звуком дыхания исполнителей. В партитуре, оформленной в виде правил игры, автор характеризует акустические свойства этих звуков: «Шишки должны быть раскрывшимися, сухими; легко отскакивать и производить скрип при взаимодействии с поверхностью стола <...> При броске необходим глухой звук, продолжительный резонанс и минимальный рикошет...» (цит. по [7, с. 4]).

Подводя итоги, следует отметить, что претворение образа зеркала и идеи зеркальности в каждом из рассмотренных произведений имеет свою специфику. В «Сюите зеркал» А. Волконского образ зеркала отличается смысловой многоплановостью, что обуславливает разнообразие способов реализации принципа зеркальной симметрии: от идеальной зеркальной симметрии до диссимметрии. При этом феномен зеркального отражения обнаруживает себя на разных уровнях музыкаль-

ной формы: в принципе зеркальной репризности на уровне архитектоники целого, в структуре серии и способах её преобразования, в использовании особых приёмов имитационно-полифонической и ритмической техники.

В пьесе А. Пярта «Зеркало в зеркале» воплощён лишь один аспект образа – взаимоотражение зеркал. Этим объясняется то, что основополагающее значение в произведении имеет особый способ организации фактуры в виде иерархии интонационно родственных структурных слоёв, воссоздающих пространственную перспективу.

В концептуальном музыкальном перформансе Е. Рыковой реализуется идея зеркала как инструмента, дающего человеку возможность обретения своего «я». Первостепенная роль визуально-игрового начала предопределила выбор композитором нетрадиционных форм звука и реализацию принципа зеркального отражения лишь в движениях и пространственной диспозиции персонажей.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Заборонок Е. Образы поэзии Фредерико Гарсиа Лорки в вокально-хоровом творчестве отечественных композиторов // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 160–163.
- 2/ Зеркало (символ) // Megabook: универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: [https://megabook.ru/article/Зеркало%20\(символ\)](https://megabook.ru/article/Зеркало%20(символ)) (дата обращения: 05.11.2021).
- 3/ Зеркало Галадриэль. URL: <https://lotr.fandom.com> (дата обращения: 12.12.2021).
- 4/ Ломанов М. Элементы симметрии в музыке // Музыкальное искусство и наука. М.: Музгиз, 1970. Вып. 1. С. 136–165.
- 5/ Рон М.В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Мария Витальевна Рон. Санкт-Петербург, 2004. 22 с.
- 6/ Синтоизм. URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Синтоизм> (дата обращения: 06.11.2021).
- 7/ Тарнопольский В. Впереди Gaudeamus-2013 // Российский музыкант. 2013. № 3. С. 4.
- 8/ Холопов Ю.Н. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 5–23.
- 3/ Lomanov, M. (1970), "Elements of symmetry in music", *Muzykal'noe iskusstvo i nauka [Musical art and science]*, Issue 1, Muzgiz, Moscow, pp. 136–165. (in Russ.)
- 4/ Mirror (symbol), *Megabook: the Universal Encyclopedia of Cyril and Methodius*, Available at: [https://megabook.ru/article/Зеркало%20\(символ\)](https://megabook.ru/article/Зеркало%20(символ)) (Accessed 04 November 2021). (in Russ.)
- 5/ Ron, M. (2004), *Metamorfozy obraza zerkala v istorii kul'tury [Metamorphoses of the image of a mirror in the history of culture]*, Abstract Cand. Sc. Thesis, St. Petersburg, 22 p. (in Russ.)
- 6/ Shintoism, Available at: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Синтоизм> (Accessed 06 November 2021). (in Russ.)
- 7/ Tarnopolsky, V. (2013), "Ahead of Gaudeamus-2013", *Rossijskij muzykant [Russian musician]*, no. 3, p. 4. (in Russ.)
- 8/ Zaboronok, E. (2013), "Images of the poetry of Federico Garcia Lorca in the vocal and choral works of Russian composers", *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, no. 1, pp. 160–163. (in Russ.)

### Сведения об авторе

Басс Валентина Всеволодовна, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [valentinabass@mail.ru](mailto:valentinabass@mail.ru)

### Author information

Valentina V. Bass, Associate Professor of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: [valentinabass@mail.ru](mailto:valentinabass@mail.ru)

## REFERENCES

- 1/ Galadriel's mirror, Available at: <https://lotr.fandom.com> (Accessed 12 December 2021). (in Eng.)
- 2/ Kholopov, Yu.N. (1994), "Initiator: about the life and music of Andrei Volkonsky", *Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]*, Issue 1, Kompozitor, Moscow, pp. 5–23. (in Russ.)



УДК 788.6/398.8(510)

## КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ «ЗВУКИ ПАМИРА» ХУ БИЦЗИНА В АСПЕКТЕ ФОЛЬКЛОРА КИТАЙСКИХ ТАДЖИКОВ

**МИНИ ЧЖАН**

Цицикарский университет, Цицикар, Китай  
Хабаровский государственный институт культуры,  
680045, Хабаровск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Развитие Новой музыки КНР на рубеже 1970–1980-х годов было ознаменовано сочетанием разнонаправленных жанровых и стилевых линий. Китайская музыка для кларнета от предшествующих десятилетий унаследовала внимание композиторов к фольклору, воплощённому в системе средств европейской музыки. В центре внимания статьи – Концерт для кларнета с оркестром «Звуки Памира» Ху Бицзина как яркий образец этого стиля. В задачи входил анализ произведения в контексте сопутствующих явлений профессиональной музыки страны. Первичное введение данного материала в российское музыкознание, типичность Концерта для устремлений китайских композиторов того времени обусловили актуальность и научную новизну исследования. По результатам исследования сделан вывод о характере прообразов, представленных в виде ладовых, ритмических элементов таджикского фольклора, тембра народных инструментов. Приёмы переинтонирования прообразов связаны с классико-романтическим ладо-тональным, фактурно-тембровым, композиционным контекстом.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** концерт для кларнета, симфоническая музыка, фольклор, памирские таджики, национальный стиль, Китай.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## CONCERT FOR CLARINET WITH ORCHESTRA “SOUNDS OF THE PAMIRS” BY HU BIJING IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE MUSIC FROM THE 1970–1980S

**MINGYI ZHANG**

Qiqihar University, Qiqihar, China  
Khabarovsk State Institute of Arts and Culture, 680045,  
Khabarovsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** The development of the New Music of the People's Republic of China at the turn of the 1970s–1980s was marked by a combination of multidirectional genre and stylelines. Chinese clarinet music from previous decades inherited composers' attention to folklore, embodied in the system of European music media. The purpose of the article was to analyze a striking example of this style – Concerto for clarinet and orchestra “Sounds of the Pamiр” by Hu Bijing. The tasks include the analysis of the work in the context of accompanying phenomena of the professional music of the country. The initial introduction of this material into Russian-language musicology, the typicality of the Concerto for the aspirations of Chinese composers of that time determined the relevance and scientific novelty of the study. As a result, a conclusion was made about the nature of the prototypes presented in the form of modal, rhythmic elements of Tajik folklore, the timbre of folk instruments. The methods of re-intonation of prototypes are associated with the classical-romantic tonal, texture-timbre, and compositional context.

**KEYWORDS:** clarinet concerto, symphonic music, folklore, Pamir Tajiks, national style, China.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



Целью данной работы является анализ фольклорных прообразов в Концерте для кларнета с оркестром «Звуки Памира» Ху Бицзина, переосмысленных в системе музыкально-выразительных средств европейской музыки. В плане такого синтеза произведение, с одной стороны, относится к разряду типичных в китайской профессиональной музыке. С другой, общая тенденция в Концерте индивидуализирована, поэтому среди исследовательских задач – выявление особенностей конкретного сочинения посредством музыковедческого целостного и сравнительно-типологического анализа. Несмотря на сорокалетие, прошедшее после создания Концерта, произведение стало объектом внимания китайских музыковедов Бай Те [7] и У Чжитао [10] только в наши дни. Постановка и решение задач предлагаемой статьи на новом для российского музыкознания материале обусловили актуальность и научную новизну исследования.

Завершение в 1976 году Культурной революции позволило на официальном государственном уровне сместить фокус работы на строительство и модернизацию социализма [9], восстановить и развивать далее музыкальную культуру КНР [6]. Политика реформ и открытости конца 1970-х годов привела к глубоким преобразованиям сферы культуры и искусства. Возросший культурный обмен между Китаем и странами Европы, Америки вызвал большой интерес к традиционной китайской музыке, а зарубежное творческое мышление и композиционные методы в искусстве дали новый толчок развитию профессиональной музыки страны.

Одно из интенсивно развиваемых направлений рубежа 1970–1980-х годов – искусство кларнета – вышло на новый уровень благодаря совершенствованию системы музыкального образования, научным исследованиям, творческим достижениям китайских композиторов. Их энтузиазм в создании произведений для кларнета позволил за короткое время сформироваться значительному по масштабам новому репертуару. Разнообразный по стилистике, жанровой принадлежности, он может быть подразделён на три основных направления.

Во-первых, с конца 1970-х годов всё более активно в произведениях стал разрабатываться *фольклор национальных меньшинств*, в то время как начальные этапы кларнетного творчества 1950–1960-х годов характеризовались большим вниманием к фольклору хань-нации. К такого рода произведениям относятся «Радостный надом»<sup>1</sup> Синь Хугуан, «Праздник на Гуйшань» Сян Чжэньлун и Ли Чжунъюн, «Прекрасная Аулэ» Сунь Илин, «Степные песни и пляски» Ду Чжаочжи, «Каприз Алишань» Хэ Мицзя, «Очарование Цзиньсян» в обработке кларнетиста Ни Яочи, созданная в сотрудничестве с Юань Чжиганом «Тайваньская рыбацкая песня», а также написанный им вместе с Лоу Ляньгуаном «Праздник хмонгов»<sup>2</sup> и др. Первое среди названных – «Радостный надом» – является более развернутым произведением по сравнению с ранними пьесами того же автора (например, «Монгольской серенадой» Синь Хугуан, о чём см. [5]), а музыкальная выразительность в плане привлекаемых европейских средств и яркости подачи фольклора – намного богаче и разнообразнее.

Во-вторых, самостоятельным направлением стали *переложения* для кларнета тех сочинений, которые были созданы для традиционных китайских музыкальных инструментов. Среди них: «Хэбэйские цветистые кастаньеты» (музыка для баньху), «Возвращение брата из Красной армии» (музыка для эрху), «Гусусин» (музыка для китайской флейты), «Хмурое настроение за туалетным столиком» (музыка для пипы), «Ночные мысли» в переложении Цянь Кай (музыка для гуцинь «Янгуань Сяньде») <sup>3</sup>. Во многом здесь был суммирован полувековой опыт

1 Надом – монгольское мужское состязание, объединяющее борьбу, скачки и стрельбу из лука.

2 Хмонги – этнос горных областей КНР из группы народов мяо.

3 Баньху – китайский струнный смычковый инструмент; эрху – старинный струнный смычковый инструмент с двумя металлическими струнами; китайские флейты сяо, ди – продольная бамбуковая и поперечная флейты с несколькими игровыми отверстиями; пипа – четырёхструнный щипковый инструмент типа лютни; гуцинь – семиструнный щипковый инструмент типа цитры.



аранжировок фольклора, который ранее, в первой половине XX века и в годы Культурной революции, развивался в основном в фортепианной и вокальной областях творчества.

В-третьих, в произведения для кларнета включались *цитаты* китайского песенного фольклора, такие, как «Почему цветы такие красные» Чжао Юйшу, «Партизанская песня» Ни Яочи.

Стиль всех опусов переключается с творческими приёмами и идеями, существовавшими до Культурной революции. Суть этих приёмов – в использовании китайских национальных мелодий или элементов фольклора в сочетании с западными базовыми техниками композиции, адаптированными в соответствии с возможностями кларнета. Расширение спектра европейских средств – от классико-романтических до современных авангардных – придёт в музыку для кларнета чуть позже, в 1980–1990-е годы. Произведения же рубежа 1970–1980-х годов *закрепили* творческие достижения середины XX века, *стали основой* последующей адаптации новых форм письма в музыке для кларнета. Цитирование народных песен и танцев разных регионов, претворённое в европейском стилевом контексте (бывшее под запретом в годы Культурной революции), стало основой популярности таких сочинений у широкой публики. Это значительно обогатило музыкальную жизнь, заставило кларнет – инструмент западного происхождения, который «молчал» в течение предшествующего десятилетия, – снова зазвучать в Китае.

Как присущую анализируемому периоду черту, помимо стилевого обновления, отметим *расширение жанрового спектра* в китайской кларнетной музыке. Оно происходило на основе сохранения внимания композиторов к ансамблевой миниатюре, определявшей развитие в 1950–1960-х годах, и параллельного освоения циклических форм, в том числе формы сонатно-симфонического цикла.

Характерным примером является первый в Китае **Концерт для кларнета с оркестром «Звуки Памира» Ху Бицина (1978–1980)**. Впервые он был исполнен и записан профессором Центральной музыкальной консерватории Хуан Юаньфу, получившим Первую национальную премию в области симфонической музыки (1981). Дальнейшая сценическая судьба Концерта в Китае весьма успешна:

произведение было отобрано в список обязательных на Первом молодежном конкурсе кларнетистов в Пекине (1985) и позже выбрано Центральной музыкальной консерваторией в качестве единственного китайского экзаменационного произведения девятого (высшего) исполнительского уровня в КНР [11]. Международное признание Концерт получил в исполнении знаменитых китайских кларнетистов Тао Чуньсяо и Бай Те на концертах Международной ассоциации кларнета в Сиэтле и Токио (1986, 2005), а также в исполнении всемирно известного кларнетиста-виртуоза и первого кларнета Национального оркестра Франции Гая Дангейна [7].

В замысле Концерта нашли своё продолжение традиции национализации профессиональной китайской музыки 1920–1970-х годов. Это проявилось в том, что в «Звуках Памира» ощутимы аналогии, во-первых, с практикой синтеза европейских основ стиля и китайских фольклорных элементов, во-вторых, – с изначальным развитием китайского инструментального концерта как программного<sup>4</sup>. Соответственно этим закономерностям, общая композиция выдержана Ху Бинцином в традициях трёхчастного классико-романтического цикла, а музыкальное содержание неотделимо от картин традиционного быта китайских таджиков – автохтонов Памирского нагорья в самой западной части страны. Оно пересекает Таджикистан, Китай и Афганистан, соединяя географически некоторые крупные горные хребты Азии [10], а культурно – черты фольклора проживающих здесь национальных меньшинств.

Этнический колорит Концерта создан включением музыкальной лексики фольклора таджиков Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая, в частности, использованием *отдельных компонентов таджикской народной традиции*. Такова гептатоника с ув. 2 между II и III ступенями. Организация мелодических тяготений I и II, III и IV ступеней, отстоящих на полутон, отличает звукоряд от европейских и китайских народных ладов. Побочная опора – IV ступень – образует с тоникой квартовую/плагальную ладовую основу, по терминологии Ф. Рубцова [3]. Несмотря на преобладание в Концерте минора (его натуральному

<sup>4</sup> Программность отмечена в фортепианных и скрипичных концертах исследователями Го Хао [1] и Му Цюаньжи [2].



Рисунок 1. Таджикская гептатоника

виду соответствует верхний тетрахорд), в нижнем тетрахорде многих тем прослушивается мажор, так как III ступень отстоит от тоники вверх на б. 3, порождая с минорным сопровождением полиладовость (рисунок 1).

Индивидуальность звукового облика произведения определяется этим гемитонным ладом, иногда сокращающимся по количеству ступеней до гекса- и пентатоники, а также гармоническим и дважды гармоническим минором. Какие бы их варианты ни появлялись, во всех звукорядах узнаваемо активное обыгрывание интервала ув. 2, оттеняющего мажорные и минорные «блики» лада.

Фольклорность образов усиливается оригинальным тембровым составом. Помимо симфонических инструментов (струнной, деревянной духовой, медной, ударной групп) в оркестр включены традиционные китайские, таджикские, уйгурские инструменты. Среди них: колокольчики (связанные по несколько штук вместе), медный барабан, бубен-дап (синьцзянский уйгурский инструмент, «ручной барабан» в партитуре), три сучжоуских барабана. Звучание некоторых европейских оркестровых инструментов ассоциативно также наделяется чертами восточной декоративности. Тембр арфы напоминает о струнных щипковых инструментах сетар и уд, тембр гобоя в среднем и высоком регистре и тембр солирующего кларнета в высоком регистре – о таджикской продольной флейте най и связанных с ней жанрах фалаки (фалак) – лирической песне-жалобе, а также о женских и свадебных танцах.

Партитура отличается ещё несколькими яркими фольклорными деталями, к которым относятся разнообразные мелизмы (форшлагги, морденты, трели), необычная, нерегулярно акцентная метроритмика (метрические размеры 7/8 и 5/8), фактурные приёмы сочетания монодии, гомофонии, гетерофонии,

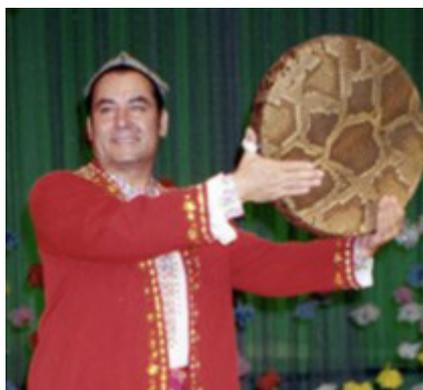


Рисунок 2. Бубен-дап (сверху), сучжоуский барабан (снизу)

**Пример 1.** Ху Бицзин. «Звуки Памира». 1 часть  
(вступление, тт. 1–5)

**Пример 2.** Ху Бицзин. «Звуки Памира». 1 часть  
(вступление, т. 19)

смешанных типов фактуры, имитирующих пение солиста и хора или выступления участников в парном танце.

Богаты жанровые и композиционные (формообразовательные) ассоциации с китайской традиционной инструментальной культурой в целом, создаваемые многочисленными виртуозными соло в партии солирующего инструмента. Имитирующие инструментальную монодию, через ритмическое рубато они создают также ощущение импровизационности фольклорного исполнительства. Тот же эффект присущ повторам тематизма и вариационным процессам в его развитии, сочетающимся с закономерностями форм гомофонной музыки: основой первой и второй частей Концерта стала трёхчастная форма, основой финала – форма рондо.

*Первая часть «Верблюжий колокольчик»* (Andante, g-moll) уже во вступлении (тт. 1–19) отличается многими народно-жанровыми штрихами. Так, источником звукоподражательности звончато-музыкальному инструменту служат фактурно-тембровые приёмы. Партии колокольчиков, треугольника,

медного бубна, арфы, валторны и струнных организованы в виде ровных по ритму (в ритме шага) регистрово удалённых «раскачивающихся» созвучий (пример 1).

Вибрирующий характер звучания колокольчиков угадывается не только в оркестровке, но и в характере вертикали: во-первых, в наложениях «пустых» по звучанию квинт, собирающихся в ангемитонный трихорд d-a-g, во-вторых, в различных фиоритурах кларнета – форшлагах, мордентах, арфообразных арпеджио. Наряду с этим виртуозная мелодия солирующего кларнета, аналогичная каденциям в западных музыкальных партитурах (с пассажами, свободной метрикой *ad libitum*), обладает и фольклорно-жанровым признаком инструментальной импровизации (пример 2).

Фон в партиях вторых скрипок, виолончелей (пример 1, т. 3) экспонирует тетракорды дважды гармонического минора (g-moll с высокими IV и VII степенями) с характерной «восточной» ув. 2. Такой же звукоряд подчёркнут и в теме вступления (тт. 7–18 партитуры), трёхтактовые фразы которой



Пример 3. Ху Бицин. «Звуки Памира». 1 часть (основная тема первого раздела)

передаются от фюгата к гобою, звучащему наподобие флейты най, виолончелям и скрипкам, внося пасторально-лирический и оттенок песни-жалобы фалак. Ощущение тишины и таинственности во вступлении ассоциируется с образом малонаселённого и обширного плато, с картиной движения каравана по холодным горным дорогам Памира.

Основная тема первого раздела (пример 3) отличается образным контрастом. Яркость национального начала проявляется в главенстве выразительности ритма. В его организации за основу взят типичный для таджикского фольклора принцип, который характеризуется присутствием двух ритмических уровней: повторяемого, оstinатного (струнные) и переменного (китайский бубен-дап). В развитии последнего композитором представлена масса вариантов, соответствующих однотактовому инварианту ритмической ячейки. Краткие построения объединяются по два и четыре такта при помощи мелодии, метра высшего порядка. Европейскому слуху обилие обострённых ритмов, синкоп на 4/4 может напомнить о стиле аргентинского танго.

На этом фоне начинает раскрываться мелодия солирующего кларнета, контурами напоминающая, но не дублирующая тематизм вступления. Меняются и обогащаются ладовые параметры. В отличие от «общевосточного» колорита дважды гармонического минора вступления, основная тема строится на таджикском гептахорде, «мер-

цающем» мажорными и минорными оттенками. Верхний тетракорд дополнен ещё одной ув. 2 по образцу гармонического минора (g-moll со II низкой, высокими III и VII степенями). Увеличенная секунда многократно обыгрывается в различных фигурациях. Изменчивы и разнообразны ритм и мотивные образования, в описаниях расширяющие диапазон мелодии. Все эти ладовые, ритмические, звуковысотные элементы развиты композитором по аналогии с «динамическими свойствами инварианта» традиционной восточной монодии [4, с. 205], благодаря чему, повторим, варьирование тематизма Концерта нередко напоминает импровизацию.

В завершении фраз кларнета при помощи пунктированной ритмической фигуры шестнадцатыми, строящейся в данном случае вокруг *e* (пример 3, т. 4; т. 23 партитуры), симитирована одна из типичных черт таджикской монодии – колорирование финального протянутого звука при помощи вспомогательного и опевающего движения. Эта фигура подхватывается флейтой и многократно повторяется в других партиях в виде контрапункта, заполняя оркестровую фактуру. Благодаря её уплотнению второе варьированное проведение темы у скрипок патетично по звучанию. Развитие ассоциируется с картиной древнего Шелкового пути: с приближающимся звуком верблюжьего колокольчика и каравана, широкими шагами с трудом перемещающегося по бескрайней пустыне Гоби.



**Пример 4.** Ху Бицзин. «Звуки Памира». 1 часть  
(тема среднего раздела)

В развитии и заключении основной темы появляются контрастные элементы. Орнаментирование темы, особенно её начального квартетного мотива (т. 42 партитуры), характеризуется ещё более мелкой ритмикой тридцатьвторых и триолей, трелеобразными фигурами, типичными для таджикского национального мелоса. Вместе с хроматизацией голосов (особенно в партии ф-гота), модуляцией в доминантовую тональность, звучанием *tutti* оркестра всё это подводит к драматической кульминации.

Прообраз темы среднего раздела d-moll (пример 4) коренится в сфере более напевных видов таджикского фольклора, хотя и прежние темы также достаточно песенны. Никнущие интонации в объёме терции напоминают о таджикской женской лирике фалак. Мотивы дважды распеваются в объёме терции и, варьируясь в микроповторах, расширяются по диапазону до сексты и более, что вновь подчёркивает динамические свойства таджикской монодии. Ритму также отведена роль самостоятельного выразительного средства. Струнные, а затем и аккомпанирующие валторны,

ударные, проводят таджикский национальный ритмический рисунок, который может напомнить ритмы испанского болеро.

Варьируясь, тема становится тонально и ладово неустойчивой. Смена тональностей, в том числе, далёких, относящихся к субдоминантовой сфере, как в сонатных разработках (g-moll, f-moll, b-moll), совпадает с перегармонизацией мелодии. Например, в f-moll вместо прежних диатонических гармоний звучат аккорды III<sub>35</sub> III<sub>35</sub><sup>moll</sup> DD<sub>56</sub> D7 (тт. 83–86 партитуры), а мелодия осложняется понижением V ступени *ces* (т. 84).

Это вносит черты драматизма, особенно в звучании струнных инструментов и оркестрового *tutti*. Драматическое нарастание сопровождается жанровой модуляцией партии солирующего кларнета из сферы песенности в сферу инструментальной импровизационности: солисту поручен ряд виртуозных пассажей, обыгрывающих контуры мелодии, быстрые арпеджио, хроматизированное движение шестнадцатыми, тридцатьвторыми, септолями, группами с произвольным ритмическим делением метрической единицы на двенадцать, семнадцать звуков

**Пример 5.** Ху Бицзин. «Звуки Памира». 2 часть (вступление и основная тема)

(т. 103 партитуры). В поток драматического развития включён материал темы вступления, что формирует «диалогический» характер в переключках обеих тем. Усиление напряжения позволяет отразить борьбу таджикского народа с природой в пустынном горном крае, а также радостное настроение победы после тяжёлых испытаний и невзгод. Благодаря драматизации создаются образно-эмоциональные переключки тем (вступления и первого раздела) с их первыми появлениями в начале *Andante*. Музыкальными средствами в развитие среднего раздела привнесено ощущение ещё большей пылкости чувств, что позволяет оценить этот раздел как главную кульминацию всей первой части.

Развитие направлено к виртуозной каденции солиста, ещё раз репрезентирующей возможности инструмента (в серии больших интервальных скачков, пассажей мелкими длительностями, стакато и др.), предъявляющей достаточно высокие требования к исполнительскому мастерству. В композиции первой части каденция является ещё одним небольшим этапом варьирования тематизма через обыгрывание тетракордов с ув. 2. Пассажи с бурдолирующими и педальными звуками в виде скрытого двухголосия близки технике импровизации на таджикских струнных инструментах.

В сокращённой репризе и коде продолжают вариационные процессы. Они проявляются в обы-



гравании оборотов с ув. 2 при возвращении и объединении фонового мотива вступления и мелодического мотива основной темы, напоминая только что пережитые драматические моменты развития. Обрамлением всей части звучит, удаляясь, верблюжий колокольчик, символизируя караван, медленно удаляющийся в безбрежных сумерках. Эта часть наполнена простыми и трогательными мелодиями, поэтична в своей художественной концепции, изысканна и многослойна в образном содержании, производя на китайскую публику глубокое впечатление.

*Вторая часть «Серенада»* (Adagio, c-moll) рисует чарующую картину ночи на Памире и лирическую сцену. В китайском искусстве характеристика мира природы и душевного мира человека предстаёт в неразрывном единстве. Внимание композитора к индивидуальным образным характеристикам, в отличие от первой части, обусловило преобладание выразительности мелодии и тембра. Характерность ритмического начала отступает на второй план, что создаёт контраст на грани частей Концерта.

В небольшом вступлении нежное звучание хорала струнных, словно символизируя застывшую тишину, молчаливую природу, украшено «волшебными» звончатыми оркестровыми тембрами челесты, треугольника и арфы. На фоне узорчатых стаккатированных фигураций этих инструментов с таинственной лирической мелодией поочерёдно вступают гобой, виолончель соло, а затем, с основной темой – кларнет (пример 5). Раскрывая безмятежность и красоту пейзажа, глубину человеческих чувств, композитор создаёт мелодию, напоминающую романс. В ней выразительно сопряжение постепенности, ходов по трезвучиям и широким интервалам, среди которых особой проникновенностью выделяются восходящие сексты и октавы. Такие относительно простые средства как волнообразность, восходящее и нисходящее развитие мелодической линии красноречиво отражают тонкие эмоциональные оттенки лирического инструментального монолога. Национальное таджикское начало в этой почти оперной кантлене широкого дыхания представлено крайне немногочисленными, но эмблематичными деталями в виде лёгких форшлагов, мордентов и трелей, пунктированных ритмов и групп шестнадцатых среди спокойной,

плавной ритмики, а также ходами на ув. 2 на фоне классической гармонии.

Довольно страстный, полный жизни и обострённых ритмов, средний раздел (Allegretto, f-moll) символизирует изящный женский танец. Новый тематический материал дан в канонических перекличках флейты, кларнета и струнных, а в местной репризе этого раздела – в перекличках всех оркестровых партий и групп, живописуя диалог лирических героев и нарастающий эмоциональный подъём (пример 6). Расположенная в центре Allegretto каденция солирующего кларнета, поддержанная аккордами струнных и глассандо арфы, строится на основе блестящих арпеджио и трелей в очень широком диапазоне, выражая разлив эмоций, изображая обворожительное лунное сияние. Переход подготавливает настроения лирической основной темы в репризе Adagio, вновь погружающей в атмосферу ночного памирского пейзажа. Заканчивается «Серенада» тихими аккордами тоники в высоком регистре. Эти истаявающие звучности c-moll, напоминающие о вступлении Adagio, сродни звуковой «рамке», чистым большим полям традиционной китайской живописи. И звуковое обрамление, и незаполненное пространство рисунка оставляют слушателю / зрителю больше пространства для фантазии и воспоминаний о прекрасном ночном пейзаже и трогательной любви.

*Третья часть, финал «Свадьба»* (Presto, g-moll, в форме рондо) основана на самом глубоком впечатлении автора о Памире, зажёгшем в нём творческий энтузиазм, – на впечатлении о таджикской свадьбе. Композитор использовал соответствующие изменения ритма и постоянно меняющуюся мелодическую окраску, чтобы идеально показать яростное традиционное свадебное соревнование таджикского народа *кок-бору* [8], а также оживлённые сцены пения и танцев. В своей рукописи композитор писал так: «Счастливая таджикская свадьба, молодые люди, едущие на крепких лошадях и соревнующиеся в кок-бору; у юрты юноши и девушки танцуют уникальный таджикский танец “бацпай”, чтобы оживить свадьбу. Звук горна, цокот лошадиных копыт вдохновляют молодых людей смело идти вперёд к прекрасному будущему» [11].

Массивное по фактуре вступительное аккордовое *tutti* оркестра в простых танцевальных ритмах



Clarineti Solo  
Arpa  
Violini 1  
Violini 2  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Flauti  
Trombe  
Clarineti Solo  
Arpa  
Violini 1

Allegretto 2 = 104

Пример 6. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 2 часть  
(тема среднего раздела)



Flauti 1, 2  
Obi 1, 2  
Fagotti 1, 2  
Cori 1, 2  
Cori 3, 4  
Trombe 1, 2  
Truani 1, 2  
Timpani  
Tromboni  
Contrabbassi  
Cassa 1, 2 S. Bell.  
Cl-Solo  
Violini 1  
Violini 2  
Violoncelli  
Cassa 1, 2 S. Bell.  
Cl-Solo  
Violini 1  
Violini 2  
Viola  
Violoncelli

Presto 2 = 176

Пример 7 а, б. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 3 часть  
(а – вступление, б – рефрен)



Пример 8. Ху Бицин. «Звуки Памира». 3 часть (первый эпизод)

дробления (четверть и две восьмые) отражает праздничное эмоциональное оживление, игровой азарт участников свадьбы. Памирские таджики называют такой ритмический рисунок *цзяэрдэсосы*. Быстрый и акцентированный, он воссоздаёт и саму игровую сцену кок-бору. В национальной музыке таджиков для игровых соревнований, скачек на лошадях также часто используется «орлиная флейта» (сделанная из орлиных костей). В данной партитуре традиционному инструменту соответствуют тембры флейты пикколо, а затем и кларнета в высоком регистре (пример 7а). Секундовые интонации и этот ритм будут включены в тему рефрена и другие темы финала.

Рефрен отображает картину скачек, для создания звукового аналога которой композитор применяет ряд таджикских атрибутов из области тембра и ритма, включенных уже в экспозицию фона. В нём важны пиццикато низких струнных, отрывистые аккорды деташе альтов и скрипок с твёрдой атакой звука в каждом созвучии, тембр колокольчиков (несколько маленьких штук связывают вместе для имитации бряцания колокольчиков на шее лошади) и трещотки в ритме *цзяэрдэсосы*. Здесь и далее синкопированный ритм трактован таким образом, что подчеркнута слабое время внутри каждой доли такта в 2/4 (пример 7б, тт. 1–4; т. 24 партитуры). Ритмо-тембровые свойства остигатного аккомпанемента наглядно изобразительны, донося звуки ко-

пыт быстро бегущей лошади. Восемитактовая трель в начале темы соло кларнета (тт. 20–27 партитуры) имеет сигнальную и возгласно-речевую природу. Она подобна звуку горна во время соревнований кок-бору или ржанию скакунов, а также передаёт сильное эмоциональное возбуждение участников игры. Основная тема рефрена исполнена радостного оживления благодаря движению виртуозной мелодии кларнета в стремительном темпе с включением арпеджио, мордентов и форшлагов (пример 7б, тт. 5–8), направленных на отражение описанной выше семантики образов. Тема, отличающаяся чертами танцевальности, непрерывно меняясь и усложняясь, искусно демонстрирует выдающиеся умения молодых таджикских наездников и танцоров.

Первый эпизод с-*mol*l в субдоминантовой тональности на новом музыкальном материале (пример 8; т. 55 партитуры) несколько разряжает напряжённо-стремительное движение путём не столь сжатых длительностей в мелодии кларнета. Благодаря этому, а также следующему проведению у скрипок мелодия становится лиричнее, мягче, отражает женские образы, не снижая общей скорости движения в сопровождении струнных и арфы. Переключки виолончели и кларнета обогащают фактуру, а в плане содержания – детализируют образность, мельком показывая портреты участников веселья. Своего рода «хоровой припев» на теме вступления (тт. 90–102 партитуры) завершает весь эпизод.



Пример 9. Ху Бицзин. «Звуки Памира». 3 часть (второй эпизод)

После сокращённого проведения рефрена второй эпизод *d-moll* в доминантовой тональности (пример 9, т. 126 партитуры) экспонирует новую тему, отличающуюся ритмом и музыкальной выразительностью. Помимо II низкой ступени минора, тема индивидуализирована использованием символа таджикской музыки – размера  $7/8$ , который называется *чаопусосы*. Два акцента в такте создают эффект неоднородного смешанного размера  $3/8+4/8$ , в практике исполнения распадающегося на субмотивы по  $3/8+2/8+2/8$ . Эффект неравномерной пульсации способствует субъективному ощущению того, что длительность восьмых нот в начале такта воспринимается как чуть меньшая, чем у восьмых нот в конце такта. Эта отличительная особенность ритма таджикской музыки направлена на создание образа парящих в танце гостей на свадьбе, картины исполнения музыки на орлиной флейте (звуковым

эквивалентом которой в этом эпизоде выступает партия солирующего кларнета в высоком регистре), на выражение искренних поздравлений жениху и невесте. Танцевально-ритмические и тембровые (орлиная флейта) прообразы передают общий восторг храбрецами, соревнующимися в кок-бору.

Легкий юмористический шуточный оттенок появляется в начале и в каденции темы второго эпизода благодаря нетемперированному глиссандированию кларнета по микротонам (тт. 139–140, 149 партитуры). Канонические переключки солиста с мелодией струнных инструментов персонифицируют звучание оркестра, отображая кружение юноши и девушки в вихре танца. Эти тембры подчёркивают грацию и мощь, силу их движений.

После небольшой каденции, где кларнет ещё раз блещет сольной техникой, возвращается рефрен, в изложении которого примечательно, вслед



за g-moll, интональное проведение в далеком b-moll (т. 191 партитуры). В обеих тональностях композитор продолжает варьировать тему, подводя изложение к кульминации, заполняя партитуру сопровождающими и контрапунктирующими голосами. Оркестровое tutti закрепляет атмосферу весёлой конной игры, завершая произведение в воодушевлённых ликующих тонах.

Весь финал ассоциируется с мощью образности музыки И. Брамса, особенно при его обращении к национальным источникам, например, в Венгерских танцах. В ориентирах на качества романтического стиля Ху Бицину удалось соединить китайский фольклор с крупной симфонической формой западного профессионализма. Благодаря этому фольклорные прообразы Концерта обрели такое свойство, значимое для китайских процессов национализации искусства в XX веке, как *общепонятность*.

Высокий творческий результат, дающий слушателю ощущение погружения в фольклор, достигнут в Концерте путём кропотливой систематической работы композитора в поисках идеального сочетания богатой выразительности кларнета (его широкого диапазона, индивидуальной окраски разных регистров) и уникального материала китайско-таджикских источников. С точки зрения техники игры возникают трудности исполнения многократного быстрого стаккато, непрерывного звукоряда в широком диапазоне, скачков, арпеджио, а также создания яркого контраста с внезапными изменениями силы и окраски звука. Такие приёмы были вдохновлены китайскими народными инструментальными исполнительскими традициями.

Методы работы Ху Бицина по органичному слиянию западных и национальных форм инструментального исполнительства были подготовлены в камерных произведениях середины XX века: «Вариациях на темы Субэя» Чжана У (1952), «Песне табунщика» Ван Яня (1962), многообразно претворивших ресурсы китайской пентатоники. В первом из них используется непрерывное стаккато, быстрые арпеджио, в сочетании с местными народными элементами. Во втором очень хорошо представлен

уникальный насыщенный звук нижнего *d* и в целом нижнего регистра кларнета, имеющего пасторальные тембровые оттенки. Однако кларнет – европейский музыкальный инструмент – подходит для исполнения музыки в западных ладовых системах мажора и минора, поэтому очень сложно проявить все его особенности, обратившись к пентатонике. В связи с этим техника первых китайских произведений была не очень сложной: пентатонический звукоряд и относительно небогатые музыкальные формы ограничивали возможности инструмента. Несмотря на находки в области тембра и введение фольклора в европейский контекст, глубокого развития техника не получила.

В отличие от упомянутых произведений, в Концерте Ху Бицин *не использует цитаты* фольклора, а создаёт *авторский оригинальный тематизм в национальном стиле*. Источник творческой свободы композитора находится, в том числе, и в исполнительских возможностях солирующего инструмента. В музыку Концерта введён *семиступенный* лад таджикского фольклора, что в большей мере соответствует особенностям кларнета. Опираясь на глубокое понимание музыкального инструмента и личный опыт, Ху Бицин активно экспериментировал с кларнетом, унаследовав и некоторые традиции середины XX века. Композитору удалось органично сочетать особенности кларнетной техники и фольклорного материала, достичь свободы и удобства исполнения. Сложные приёмы игры и сольные каденции, контроль динамики и высоты тона в среднем и высоком регистрах, виртуозность всей партии нацелены на первоочерёдное воплощение музыкальных образов и художественного замысла.

Этим был дан толчок дальнейшему развитию кларнета в Китае. Появление концерта «Звуки Памира» способствовало росту профессионального интереса китайских кларнетистов к произведению и овладению техникой, стимулировало исполнительскую практику, систематичность образования и теоретических исследований в области методики преподавания на кларнете, а также творчество китайских композиторов 1980–1990-х годов.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 23 с.
- 2/ Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2018. 205 с.
- 3/ Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 96 с.
- 4/ Ульмасов Ф.А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2017. 341 с.
- 5/ Чжан Мини. Монгольские национальные прообразы в произведениях для кларнета китайских композиторов (1950–1960-е годы) // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 12. С. 2813–2825.
- 6/ 1977年8月12日·中國共產黨第十一次全國代表大會宣布文化大革命結束//鳳凰資訊·歷史。12 августа 1977 года 11-й Национальный конгресс Коммунистической партии Китая объявил об окончании Культурной революции//Информация о Фениксе. История. URL: [http://news.ifeng.com/history/today/200908/0812\\_7187\\_1297470.shtml](http://news.ifeng.com/history/today/200908/0812_7187_1297470.shtml) (дата обращения: 15.10.2020).
- 7/ 白铁 ·《新中国单簧管发展史上的重要事件》文章·手稿。Бай Те. Важные события в истории развития кларнета в Новом Китае: статья. Рукопись.
- 8/ 马背上的勇者: 塔吉克人叼羊比赛。新湖南新聞網。Отважные на коне: таджикский «Дяоян»: [конная спортивная игра «козлодрание»] // Новая новостная сеть Хунань. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1652710640907404431&wfr=spider&for=pc&searchword=塔吉克人叼羊比赛> (дата обращения: 17.10.2020).
- 9/ 中共十一屆三中全會//中國共產黨全國代表大會數據庫。Третье пленарное заседание одиннадцатого

ЦК Коммунистической партии Китая // База данных Национального конгресса Коммунистической партии Китая. URL: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/134580/134581/index.html> (дата обращения: 15.10.2020).

10/ 吴志涛·《从音乐美学层面解读中国单簧管协奏曲帕米尔之音》戏剧之家2018年第33期·63页。У Чжитао. Трактровка китайского концерта для кларнета с оркестром «Звуки Памира» с позиций музыкальной эстетики // Дом театра. 2018. Вып. 33. С. 63.

11/ 胡必淨·帕米爾之聲: 單簧管和管弦樂協奏曲·手稿。Ху Бицзин. Звуки Памира: концерт для кларнета с оркестром: партитура. Рукопись.

## REFERENCES

- 1/ "Brave on horseback: Tajik "Diaoyang": [equestrian sports game "goat-breaking"]", New Hunan News Network, Available at: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1652710640907404431&wfr=spider&for=pc&searchword=塔吉克人叼羊比赛> (Accessed 17 October 2020). (in Chin.)
- 2/ "On August 12, 1977, the 11th National Congress of the Communist Party of China announced the end of the Cultural Revolution", Phoenix Information. History, Available at: [http://news.ifeng.com/history/today/200908/0812\\_7187\\_1297470.shtml](http://news.ifeng.com/history/today/200908/0812_7187_1297470.shtml) (Accessed 15 October 2020). (in Chin.)
- 3/ "Third Plenary Meeting of the Eleventh Central Committee of the Communist Party of China", Database of the National Congress of the Communist Party of China, Available at: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/134580/134581/index.html> (Accessed 15 October 2020). (in Chin.)
- 4/ Bai Te, "Important events in the history of the development of the clarinet in New China": article, manuscript. (in Chin.)



5/ Go Hao (2018), *Evolyutsiya kontserta dlya fortepiano s orkestrom v kitayskoy muzyke* [Evolution of the Piano Concerto in Chinese Music], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 23 p. (in Russ.).

6/ Hu Bijing. *Sounds of Pamir: concerto for clarinet and orchestra: score, manuscript.* (in Chin.)

7/ Mu Quanzhi (2018), *Stanovleniye i razvitiye skripichnogo iskusstva v Kitaye: obrazovaniye, ispolnitel'stvo, natsional'nyy repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Cand. Sc. Thesis, Nizhny Novgorod, 205 p. (in Russ.)

8/ Rubtsov, F.A. (1964), *Osnovy ladovogo stroyeniya russkikh narodnykh pesen* [Fundamentals of the modal structure of Russian folk songs], *Muzyka*, Leningrad, 96 p. (in Russ.)

9/ Ulmasov, F.A. (2017), *Mnogomernost' vostochnoy monodii v kontekste sol'nogo vokal'no-instrumental'nogo muzitsirovaniya: na materiale tadzhikskoy i uzbekskoy traditsionnoy muzyki* [The multidimensionality of oriental monody in the context of solo vocal and instrumental music-making: on the material of Tajik and Uzbek traditional music], Doctoral. Sc. Thesis, Novosibirsk, 341 p. (in Russ.)

10/ Wu Zhitao (2018), "Interpretation of Chinese Clarinet Concerto "Sounds of the Pamirs" from the Aesthetics of Music", *Drama Home*, no. 33, p. 63. (in Chin.)

11/ Zhang Mingyi (2021), "Mongolian national prototypes in works for clarinet by Chinese composers (1950–1960s)", *Manuskript* [Manuscript], v. 14, no. 12, pp. 2813–2825. (in Russ.)

### Сведения об авторе

Чжан Мини, преподаватель Цицикарского университета, Цицикар, Китай; аспирант Хабаровского государственного института культуры, Хабаровск, Россия  
E-mail: 417998419@qq.com

### Author information

Zhang Mingyi, lecturer at Qiqihar University, Qiqihar, China; PhD student, Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia  
E-mail: 417998419@qq.com



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

56/

М.А. ШАВИНЕР  
Возвращаясь к Моцарту



УДК 786

## ВОЗВРАЩАЯСЬ К МОЦАРТУ

**М.А. ШАВИНЕР**

Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты при Тель-Авивском университете, Израиль

**АННОТАЦИЯ.** Музыка В.-А. Моцарта часто открывается неожиданными сторонами, изучение которых позволяет увидеть более полную картину творчества великого композитора. Целью предлагаемой работы было затронуть важную тему трагического у Моцарта, проявляющегося в особых средствах музыкальной выразительности и драматургии, в частности, в семантике тональностей. Автор, на основе своего богатого опыта пианиста, педагога и лектора размышляет о смысловой многомерности моцартовского искусства, его постоянной притягательной силе для исполнителя и исследователя. В рамках статьи анализируется большое количество произведений, проводятся параллели между разными инструментальными и вокальными жанрами, что позволяет в плане избранного ракурса выявить ряд характерных для композитора приёмов письма. Результаты исследования расширяют представление о возможностях исполнительской интерпретации музыки Моцарта и её дальнейшего творческого осмысления.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** В.-А. Моцарт, фортепианная музыка, исполнительская интерпретация, семантические аспекты тональности, история фортепианного искусства.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## RETURNING TO MOZART

**M.A. SHAVINER**

Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv University, Israel

**ABSTRACT.** Music of W.-A. Mozart often opens with unexpected aspects, the study of which allows you to see a more complete picture of the work of the great composer. The purpose of the proposed work was to touch on the important topic of Mozart's tragic, manifested in special means of musical expressiveness and drama, in particular, in the semantics of tonalities. The author, based on his rich experience as a pianist, teacher and lecturer, reflects on the semantic multidimensional nature of Mozart, its constant attractive power for the performer and researcher. Within the framework of the article, a large number of works are analyzed, parallels are drawn between different instrumental and vocal genres, which allows us to identify a number of writing techniques characteristic of the composer in terms of the chosen angle. The results of the study expand the idea of the possibilities of performing interpretation of Mozart's music and its further creative understanding.

**KEYWORDS:** V.A. Mozart, piano music, performing interpretation, semantic aspects of tonality, history of piano art.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



Творчество Моцарта, остающегося и по сей день одним из самых загадочных художников, представляет громадный интерес. Снова и снова обращаясь к его музыке, мы заново открываем её многозначность и глубину. Давно развеян стереотип о Моцарте как об исключительно светлом, «солнечном» композиторе. Музыка Моцарта отражает внутренний мир человека в его многообразии и сложности, мир, в котором соседствуют «возвышенное и земное» страсть и нежность, глубочайшая скорбь и высшее блаженство. Позволим себе процитировать Б. Асафьева: «Рабом эмоций личных Моцарт не был. Он видел глубже. Он ощущал трепет разлитой вокруг жизни во всех её преломлениях. Он обострил своё восприятие жизни до *зова* смерти, до притягивания её, подобно магниту» [2, с. 17].

В музыковедческой литературе о Моцарте за два с лишним века накопилось немало мыслей об исключительном, всеобъемлющем характере его творчества. Но каждый музыкант приходит к постижению масштаба и глубины моцартовских творений только через собственный опыт, который приводит его к обретению нового, зачастую, неожиданного Моцарта. Попытке поделиться этим опытом и посвящены дальнейшие исследовательские заметки.

\*\*\*

Порой мы видим явления односторонне и в это, видимое нами узкое пространство, пытаемся втиснуть всё творчество художника. Мы «держим» его там долго, почти насильно, пока оно, это творчество, не вырывается из плена наших иллюзий и не разрушает искусственно созданную плотину недопонимания.

«Моцарт – это сама музыка; что бы вы ни желали найти в музыке, – вы найдете у Моцарта» [4, с. 75]. Эти слова Л. Бернштейна могут служить для нас и отправной точкой, и путеводной нитью. Мы не ставим своей целью «демонизировать» Моцарта, это было бы так же односторонне, как видеть только «солнечную» сторону его творчества, не замечая многих «пятен на солнце». В нашу задачу входит, опираясь исключительно на нотный материал, обра-

тить внимание читателя на некоторые особенности моцартовской музыки, благодаря которым картина его творчества может предстать более полно.

В конце жизни И.-В. Гёте высказал поразительную мысль о том, что только Моцарт (которого уже давно не было в живых) мог бы написать музыку к «Фаусту» [10, с. 285–286]. Но почему же не Бетховен? Он же «драматичнее», «сильнее»? Вероятно, Гёте чувствовал в музыке Моцарта нечто, адекватное его великому творению.

В 50–60-е годы XX века известный дирижёр и композитор Л. Бернштейн выступил с серией лекций о музыке. В одной из них он приводит много примеров «другого» Моцарта – противоречивого, конфликтного художника, в музыке которого немало трагического, а, порой, – сумрачного и демоничного. Сходные мысли о Моцарте ещё в 1930-е годы высказывал в своей уникальной книге выдающийся политик и музыкант Г. Чичерин [9]. Рассматривая музыку Моцарта в этом ключе, мы начинаем осознавать единственное в своём роде слияние радости и скорби (часто в рамках одного произведения), в котором кроется правда человеческой жизни.

В первую очередь обратимся к произведениям Моцарта, написанным в минорных тональностях. В большинстве случаев – это *ре минор* (квартеты К. 173, К. 421, концерт К. 466, опера «Дон Жуан» К. 527, Реквием К. 626) и *до минор* (концерт К. 491, соната К. 457, фантазии К. 396, К. 475, «Масонская траурная музыка» К. 477)<sup>1</sup>.

Начнем с ре-минорных сочинений. Моцарт чувствовал амбивалентность тональности ре минор. Сохраняя исторически сложившийся мрачно-демонический колорит этой тональности, Моцарт прислушивался к её тайным возможностям (ведь и демоны терзают человека по-разному – и сомнениями, и неизбывным волнением, и страхом, и ужа-

<sup>1</sup> Есть у Моцарта, разумеется, драматичные произведения и в других минорных тональностях: соль минор (симфонии К. 183, К. 550, фортепианный квартет К. 478), ля минор (соната К. 310), но в данной работе мы будем их касаться в меньшей степени.



**Пример 1.** Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 1 часть



**Пример 2.** Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 1 часть



**Пример 3.** Моцарт. Квартет № 13

**Пример 4.** Моцарт. Квартет № 15

сом). Образец всех этих эмоций – начало ре-минорного концерта № 20, написанного в 1785 году (пример 1).

Синкопированное изложение вносит в звучание темы беспокойство и неустойчивость. Музыка волнения, тревожного ожидания, и – скрытой угрозы. Нечто страшное как будто надвигается, подкрадывается; душа измучена ожиданием катастрофы, она взывает, томится предчувствием... И – неотвратимость страшного ре минора, обрушивающегося всей мощью оркестра (пример 2).

Безусловно, здесь присутствуют закономерности концертного жанра, в котором контрасты являются основой развития. Но и начала обоих квартетов (примеры 3, 4), и даже Реквиема (пример 5), дают образец того же подхода Моцарта к **экспозиции** тональности ре минор – от неустойчивости, скорбных предчувствий к роковой неизбежности.

Поражает не только сходство драматургии, но и конкретные фактурно-гармонические приёмы (ср. переход к forte во вступительных частях юношеского квартета К. 173 и Реквиема – последнего творения Моцарта).

Первое соло рояля в концерте производит неожиданное впечатление. Несмотря на то, что оно в какой-то степени подготовлено предшествующим лирическим диалогом первых и вторых скрипок, образ глубокой печали появляется здесь как новая краска ре минора (пример 6). Характерные для Моцарта «говорящие» интонации с октавными затактами, выражающие сильное душевное волнение, завершаются громадным скачком в мелодии на дециму – к верхнему **фа**, последнему звуку моцартовского фортепиано! В этой попытке вырваться за пределы возможного – преодоление квази-лирического характера темы и прорыв в сторону драматического.

### № 1. Requiem.



Пример 5. Моцарт. Реквием, 1-я часть



Пример 6. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром,  
1 часть



Пример 7. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром,  
1 часть



Пример 8. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром,  
1 часть



Пример 9. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, финал



Пример 10. Моцарт. Концерт № 20 для фортепиано с оркестром, 2-я часть



Пример 11. Ария Электры

Пример 12. Ария Царицы Ночи

Следующие три такта – неопределённость, вращение на месте. Интересная деталь: в некоторых изданиях в партитуре в партии фортепиано есть третья строка – глубокие басы *ре* (Т) и *ля* (D). Согласно ряду источников, Моцарт использовал здесь встроенную педальную клавиатуру (как у органа), желая, вероятно, подчеркнуть значительность каданса (пример 7). Эти нижние звуки есть ещё только у литавр. При добавлении фортепианных басовых нот возникало гулкое и тревожное звучание, вновь вводящее в атмосферу первого tutti.

В 1-ой части концерта много сольных эпизодов – фортепиано и оркестр уравнены в правах. Этим «балансом напряжённости» постоянно поддерживается накалённая атмосфера. Одно из её самых впечатляющих проявлений – сольный переход к репризе (пример 8). В нём чувствуется необычайная сила и страсть, напрямую ведущие к «Дон Жуану».

Ре минор финала иной – порывистый и драматичный. Сомнения уступают место напору, изломанные мелодические линии 1-й части «выпрямляются» в стремительные и энергичные восходящие пассажи (пример 9).

Благодаря тому, что в лирическую 2-ю часть (Романс) Моцарт вводит бурный и масштабный средний раздел в соль миноре (т. 92), линия драматического напряжения в концерте не прекращается (пример 10).

В оперной музыке Моцарта ре минору чаще отводится функция «тональности мести». Гневные и страстные арии Электры из «Идоменея» («Вас, фурии, призываю я на помощь»; пример 11) и Царицы ночи из «Волшебной флейты» («Адская мечь кипит в моем сердце»; пример 12) могут служить ярчайшим примером такой трактовки.



Пример 13, 14, 15. В.-А. Моцарт. Опера «Дон Жуан»



Пример 16. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром,  
1 часть



Пример 17. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром,  
1 часть

Особое место в передаче всей гаммы оттенков данной тональности занимает опера «Дон Жуан» (1787). Тема возмездия в увертюре и в финале оперы, волнение и страх Дон Жуана и роковая неизбежность его гибели (примеры 13, 14, 15) – всё это находит адекватное воплощение в музыкальной символике, уже знакомой нам по предыдущим моцартовским ре-минорным сочинениям – квартетам и Концерту.

Характерно, что в тонально разнообразных партиях Донны Анны и Донны Эльвиры призывы к мщению облакаются, как правило, в суровую краску ре минора – см. «Беги, жестокий!» (сцена 3), «Будьте мужественны, друзья» (сцена 19) из 1-го действия; «Облегчи мою боль» (сцена 7) из 2-го действия.

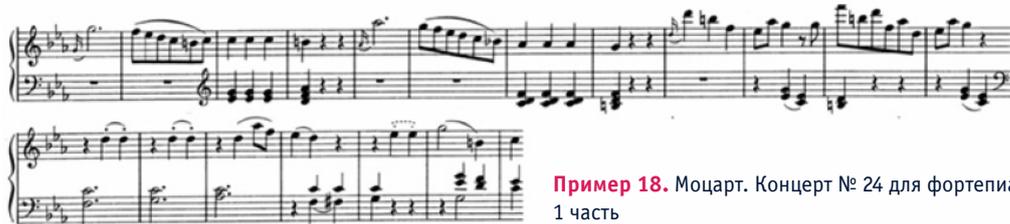
Реквием в творчестве Моцарта подводит итог смысловому разнообразию ре минора внутри его единой ладовой палитры, вмещающей и горест-

ные вздохи “Lacrymosa”, и грозные интонации “Dies Irae”<sup>2</sup>.

Другая важнейшая для Моцарта минорная тональность – до минор. Но если у Бетховена эта тональность имеет драматическое значение (5-я симфония, 3-й концерт для фортепиано с оркестром, увертюра «Кориолан», фортепианные сонаты № 5, 8, 32, скрипичная соната № 7), то у Моцарта она приобретает иную окраску. Героика уступает место трагизму и обреченности.

Обратимся к Концерту № 24 (1786). В развёрнутой оркестровой экспозиции Моцарт передаёт состояние сильнейшего напряжения всех душевных сил (примеры 16, 17). В её первом разделе,

<sup>2</sup> Скрытая угроза и страх перед грядущим в “Dies Irae” напоминают полные драматизма и отчаяния интонации в Концерте ре минор.



Пример 18. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, 1 часть



Пример 19. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, 1 часть

после сумрачных эпизодов унисонного изложения и проведения темы на *forte*, в характере музыки появляется надлом, смятение, происходит попытка вырваться из «заколдованного круга» трёх аккордов, которая каждый раз наталкивается на преграду уменьшённого септаккорда.

Фортепианная экспозиция, начинающаяся, как и в ре-минорном концерте, печальным монологом солиста – это 19 тактов безнадёжности и попыток её преодоления. Первые два четырёхтакта заканчиваются на неустойчивых доминантовых гармониях. Начинается дробление по два такта. Как и в оркестровой экспозиции, важную роль играет здесь повторность тонов и мелодических оборотов на фоне остигатных фигур аккомпанемента. Варьированное мелодическое развитие дважды «наталкивается» на одну и ту же фигуру: *ми-бемоль – ля-бемоль – соль*, словно бы олицетворяющую собой безысходность.

В тт. 13–15 как будто намечается попытка выйти из этого состояния. Благодаря конфликту между крайними голосами, выглядящая скромной и даже лапидарной, фактура заключает в себе громадный

заряд напряжения. Настойчивые, «просящие» интонации в верхнем голосе (повторяющийся звук *ре*) и угрожающее движение басов – эти фактурные противоречия создают эмоциональное «натяжение», требующее разрядки (пример 18). Одиноким верхним голосом (*ми-бемоль – ми-бемоль – соль*) в т. 17 – как последняя мольба. И – смирение перед неизбежным новым ударом судьбы<sup>3</sup>.

Образ неизбывной печали, довлеющий над первой частью, находит неожиданное продолжение уже после заключительного *tutti* – в невесомой, неземной коде (пример 19), после которой музыка не заканчивается, а исчезает на *pp*...

Вероятно, идея такой коды, после заключительного *tutti*, вдохновила Бетховена в его 3-ем Концерте (пример 20).

<sup>3</sup> Моцарт не предписывает динамических изменений до конца темы солиста. Исполнители часто делают *crescendo* перед оркестровым *tutti*. Не отрицая возможности такой трактовки, мы более склоняемся к сохранению характера «обречённости» до конца.



Пример 20. Бетховен. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром



Пример 21. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, финал



Пример 22. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, финал

В финале концерта, написанном в форме вариаций, можно заметить всё многообразие красок, которое Моцарт слышит в тональности до минор: от приглушённо-сумрачной оркестровой темы в начале (пример 21) до драматичной и бурной вариации у фортепиано (пример 22).

Необходимо коснуться и двух ми-бемоль мажорных концертов Моцарта, медленные части которых написаны в до миноре.

Как известно, Концерт № 9 был сочинён в 1777 году для знаменитой французской пианистки Жёномм и значительно превосходит по масштабу и техническим задачам всё, созданное Моцартом до сих пор в этом жанре. А по уровню драматургии

и работы с тематизмом не уступает и его поздним концертам.

Вторая часть (до минор) занимает важное место в творчестве Моцарта. Это первая минорная медленная часть в его концертах. От неё тянутся нити к двум другим до-минорным средним частям – в симфонии-концерте для скрипки и альты с оркестром, созданной через три года<sup>4</sup>, и более позднему фортепианному концерту № 22.

<sup>4</sup> Прекрасная музыка этой части написана, вероятно, не без влияния *Andantino* 9-го Концерта. Сходно и начало, и дальнейшее «вокальное» развитие – на этот раз двух солирующих линий – скрипки и альты.



Пример 23. Моцарт. Концерт № 9 для фортепиано с оркестром,  
2-я часть



Пример 24. Моцарт. Концерт № 9 для фортепиано с оркестром,  
2-я часть



Пример 25. Моцарт. Концерт № 9 для фортепиано с оркестром,  
2-я часть



Пример 26. Моцарт. Соната для фортепиано № 15, фа мажор



Пример 27. Ш. Гуно. Ария Маргариты из оперы «Фауст»



**Пример 28.** Моцарт. Концерт № 22 для фортепиано с оркестром, 2-я часть



**Пример 29.** Моцарт. Концерт № 22 для фортепиано с оркестром, 2-я часть

Как и первая часть, *Andantino* написано в сонатной форме, что отвечает глубине его содержания и важной функции в цикле. «Сумеречность» тона и ощутимая тяжесть звучания в начале части возникают благодаря низкому регистру и оркестровке (пример 23): первые шесть тактов Моцарт поручил только струнной группе. Возникает особый тембровый эффект открытой струны *соль* у скрипок.

Рояль вступает с новой выразительной темой, которая как бы с трудом, через торможение октавных форшлагов, поднимается из глубин в верхний регистр. Печально-жалобные интонации, трёхкратное повторение верхнего *соль* (пример 24) – мелодия словно не может выйти из состояния оцепенения.

Обращает на себя внимание интонационное сходство этой темы с начальным соло в 1-й части до-минорного концерта, а её печально-скорбный характер предвосхищает тт. 231–232 1-й части 4-го Концерта Бетховена. Интересно также почти буквальное совпадение ми-бемоль мажорного (с триольным аккомпанементом) эпизода в разработке *Andantino* с началом разработки 1-й части 1-го Концерта Бетховена.

К сожалению, ограниченные рамки работы не позволяют проанализировать все «излучения», идущие от этой удивительной части в музыку будущего. Укажем только на выразительные «оперные»

пассажи в каденции (пример 25) – прообраз аналогичных «рулад» в поздней сонате фа мажор К. 533 (пример 26) и даже в арии Маргариты (пример 27) из оперы Ш. Гуно «Фауст».

Весь дальнейший эпизод *Andantino* Концерта № 9 – вдохновенный диалог, написанный с высочайшим композиторским мастерством. Постепенно партия фортепиано выходит на первый план. Она «насквозь» вокальна, её гибкий, прихотливый мелодический рисунок с характерными фигурациями, мелизматикой, паузами царит в звуковом пространстве всей части, приводя к развёрнутой и интонационно напряжённой каденции. Таким образом, уже в этом, практически первом опыте использования тональности до-минор в фортепианной музыке, Моцарт достигает вершин мастерства в раскрытии её возможностей.

Ещё более совершенна до-минорная средняя часть Концерта ми-бемоль мажор № 22. В ней ощущается масштаб и симфонизм развития, наряду с особой доверительностью тона и глубоким психологизмом музыки. С точки зрения концерта как жанра, эта часть также демонстрирует образец постоянного диалога солиста и оркестра, а часто – и противопоставления их партий.

Идея оркестровой экспозиции сходна с началом 2-й части 9-го Концерта: такое же сумрачно-«вяз-



Пример 30. Моцарт. Соната для фортепиано № 14, 1-я часть



Пример 31. Моцарт. «Дон Жуан». Речитатив Донны Анны

кое» звучание струнной группы (на протяжении 32 тактов!) Но драматургия данной части другая – более конфликтная и динамичная. Фортепиано вступает solo с варьированной первой темой – как бы в противовес оркестру. Затем противостояние усиливается. С т. 93 тема проходит у фортепиано на *f* в мощном фактурном изложении (пример 28), предвосхищая драматичную вариацию финала до-минорного Концерта (см. пример 22).

Но оркестр не уходит «в тень». После просветлённого эпизода в до мажоре, в котором солист не участвует, внезапно, на *f* всего оркестра, вступает первая минорная тема (т. 144). Фортепиано отвечает мягкой, «угуваривающей» интонацией. Это повторяется несколько раз в разных тональностях, напоминая сходный приём, используемый Бетховеном во 2-й части 4-го концерта. Диалог продолжается до конца части. Однако самый неожиданный и потрясающий эффект ожидает в конце, когда после до-минорного каданса появляется до мажор (как доминанта к фа минору), и на фоне фигураций звучит просветлённо-печальная «тема прощания» (пример 29).

Завершим размышления о тональности до минор в творчестве Моцарта двумя его сольными произведениями – сонатой К. 457 и фантазией К. 475.

Появление сонаты до минор в 1784 году кажется необъяснимым – ни в силу жизненных обстоятельств Моцарта, ни с точки зрения масштаба трагического в музыке, созданного им до сих пор. Воспользуемся прекрасными в своей художественной пронизательности характеристиками, данными этому произведению Г. Абертом: «Блистательный внешний облик сонаты является, однако, лишь средством для создания психологической картины, равной которой по мрачности и страстности не найти... Контраст [двух элементов главной темы] самым резким образом проявляется в тематизме, динамике и оркестровке; он определяет характер не только этой части, но и всей сонаты. Это вечное сопротивление и уступчивость, борьба и смирение, а под конец, как часто бывает в таких случаях, мрачное разочарование» [1, II:1, с. 229] (пример 30).

Интересно, что Моцарт ещё раз использует главную тему 1-й части Сонаты, когда она, «как выражение неистовой страсти» [1, II:2, с. 63],



**Пример 32.** Моцарт. Соната для фортепиано № 14 до минор,  
1-я часть



**Пример 33.** Моцарт. Соната для фортепиано № 14, финал



**Пример 34.** Моцарт. Соната для фортепиано № 14, финал



**Пример 35.** Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,  
1-й раздел



Пример 36. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,  
2-й раздел



Пример 37. Моцарт. «Дон Жуан», финал

звучит у духовых инструментов в пылком речитативе Донны Анны (пример 31) из 1-го действия оперы «Дон Жуан».

Сумрачное окончание 1-й части необычно по фактуре и динамике (пример 32). По словам Аберта, музыка «исчезает с тихим ворчанием *pianissimo* в глубоких басах фортепиано; это производит впечатление медленно закрывающегося после трагедии занавеса» [1, II:1, с. 231]<sup>5</sup>.

Но трагедия ещё не завершена. Третья часть, с её изломанными синкопами в мелодическом рисунке, взрывчатой динамикой и резкими контрастами выводит развитие музыки на новый виток драмы. Борьба и противостояние, бывшие важным элементом содержания музыки 1-й части, уступают место отчаянию и безнадёжности (пример 33).

В коде, благодаря особенностям фактуры – перекрещиванию рук, регистровым скачкам и неустойчивым гармониям – возникает колоссальное напряжение. И как результат, кода не уравнивает, а, скорее, вносит окончательный душевный разлад в содержание музыки (пример 34). С нашей

точки зрения, в трёх последних аккордах есть нечто символическое: перекрещенное состояние рук в нижнем регистре «взрывается», как «жест отчаяния», их резким противодвижением до крайних пределов инструмента.

Написанная годом позже (1785) фантазия до минор К. 475 – третья в ряду фантазий Моцарта. Две предыдущие, К. 396 (до минор) и К. 397 (ре минор), созданные им в 1782 году, остались незаконченными. В тот же период были написаны фантазия и fuga до мажор К. 394, сюита для клавира и переложения для струнного квартета пяти fug Баха из 2-го тома. Такое повышенное внимание к барочным жанрам исследователи объясняют более основательным знакомством Моцарта в первые годы его пребывания в Вене с произведениями И.-С. и К.-Ф.-Э. Бахов.

Фортепианная фантазия до минор К. 475 – произведение уникальное даже для Моцарта. Имеем в виду как саму идею «совмещения несовместимого» внутри единой композиции, так и музыкально-выразительные средства, не только выводящие это произведение за временные рамки XVIII века, но и сообщающие ему вневременность. Не имея возможности в полной мере отдать должное ана-

<sup>5</sup> Вновь напрашивается сравнение с Бетховеном – мы имеем в виду конец 1-й части «Аппassionаты».



Пример 38. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,  
4-й раздел



Пример 39. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,  
4-й раздел



Пример 40. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор,  
переход к репризе



Пример 41. Моцарт. Фантазия для фортепиано до минор К. 475,  
реприза

лизу фантазии, выделим несколько важнейших для исследовательского ракурса моментов.

Пятичастная композиция построена по принципу темпового и тонального контраста. Первые глубокие унисоны *Adagio* (до минор) звучат как тема рока (пример 35).

Тот же подъём, что и в начале до-минорного концерта, от звука *до* к *ля-бемоль*, но он утяжелён темпом, затруднён изломом уменьшённой гармонии и двумя полутонами. Фрагмент темы Концерта

до-минор, который появится только через год, даёт-ся здесь как бы в ракоходном движении:

Концерт: *до - ми-бемоль - ля-бемоль - соль - фа-диез*

Фантазия: *до - ми-бемоль - фа-диез - соль - ля-бемоль*

Многозначительно (и символично для скорбной музыки ещё с эпохи барокко) движение нижнего голоса по полутонам вниз – от *до* к *ля-бемоль*. На басу *ля-бемоль* меняется характер музыки – мяг-



Пример 42. Моцарт. Концерт № 21 для фортепиано с оркестром, 1-я часть



Пример 43. Моцарт. Концерт № 22 для фортепиано с оркестром, 1-я часть

кость и «изумление» в обволакивающем звучании нонаккорда. Но с 10-го такта бас начинает вновь «сползать» вниз по полутонам, а аккорды сопровождения в правой руке поражают резкими переходами, часто не обусловленными гармонически-функциональными связями. От музыки веет холодом и мраком.

Ре-мажорное «Ариозо» вносит лирическую разрядку, но вскоре сменяется бурным вторым разделом (пример 36), предвосхищающим угрожающие «ходы» басов в финале оперы «Дон Жуан» (пример 37).

После каденции начинается третий раздел Фантазии – *Andantino*. Музыка напоминает мэнует, «прихрамывающий» на третью долю (как в 40-й симфонии). Изредка в проходящих аккордах секвенций «мелькает» тональность до минор, которой Моцарт тщательно избегает, приберегая её для репризы.

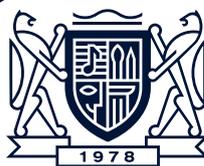
Четвёртый раздел – вновь темповый и динамический контраст. Фактура буквально «бурлит» в противодействии фигураций двух рук. В какой-то момент подключаются характерные для

Моцарта тираты в басах (пример 38), знакомые по Концерту ре-минор и предвосхищающие финал оперы «Дон Жуан».

Но это ещё не кульминация. Её функцию выполняет квази-оперный речитатив (тт. 145–157, пример 39). Для Моцарта – оперного композитора – это вершина, высший момент напряжения, сильнейший эффект «очеловечивания» инструментальной музыки.

Последующий переход к репризе построен на характерной «бетховенской» интонации (пример 40), но если у Бетховена в 1-й части «Аппассионаты» аналогичный напряжённый момент ожидания приводит к «взрыву» начала коды, то Моцарт более пессимистичен: не оставляя никакой надежды, тяжким грузом «падает» унисонное *до* – начинается реприза первого раздела.

В репризе есть изменения, она, в частности, более оркестрова. Укажем на звучание типичного моцартовского «оперного оркестра» в т. 172 (тихие «шорохи»). Обращает на себя внимание в этом такте линия баса: *соль – ля-бемоль – фа – соль – до*



(пример 41). Важно отметить, что тот же кадансирующий ход Моцарт использует в конце финала до-минорной сонаты (см. пример 35)<sup>6</sup>.

В заключительных пассажах фантазии вверх по звукам до-минорной гаммы (*forte subito*), как и в последних аккордах сонаты – взрыв отчаяния. Моцарт не случайно объединил при издании написанные в разное время фантазию и сонату. Они действительно дополняют друг друга, бесконечно расширяя палитру трагического в его творчестве.

\*\*\*

Признавая справедливыми приведённые ранее слова Б. Асафьева, нельзя, однако, абстрагироваться от тех или иных жизненных обстоятельств, которые влияют на творчество художника, и, в особенности, такого чуткого и пылкого как Моцарт. В его жизни не раз возникали сложные, а, порой, и конфликтные ситуации. И было бы наивно полагать, что Моцарт не отразил этого в своей музыке. Бытует расхожее мнение – «да, он пережил много неудач, разочарований, не мог устроиться на работу, почти голодал в конце жизни, но в его музыке эти невзгоды не находят места». Это, конечно, не так. Мы даже не говорим сейчас о таких фактах биографии как смерть матери, под впечатлением которой была создана драматичнейшая соната ля минор, или история написания Реквиема (в предчувствии собственной смерти). Важнее то, что во многих самых светлых мажорных произведениях громадную драматургическую роль играют неожиданные вторжения минорных эпизодов – прорывы драматизма, напряжённой хроматики как отражение сумрачных, горестных раздумий.

Приведём несколько примеров. В Концерте № 21 до мажор, одном из самых праздничных по замыслу и звучанию, нас ожидает немало сюрпризов. Наиболее яркий и неожиданный происходит в т. 109, когда оркестр вдруг замолкает, уступая место страстному монологу солиста. Создаётся впечатление, что фортепиано решительно обрывает оркестр с его типичными формулами мажорного кадансирования и начинает развёрнутую соль-минорную каденцию, в которой слышатся элементы главной

темы будущей 40-й симфонии (пример 42).

Некоторые исследователи полагают, что Моцарт в подобных случаях удовлетворял вкусам аристократической публики, допуская временное «оминование». Но это только одна из возможных причин, и не самая главная – иначе трудно поддаётся объяснению вся динамичная и драматичная часть разработки от вступления солиста, в которой Моцарт использует исключительно минорные тональности (тт. 222–269).

Сходный пример можно обнаружить и в первой части Концерта № 22 ми-бемоль мажор. Здесь этот контраст вторжения «тёмных сил» приобретает характер трагического противостояния. Мощные аккорды, звучащие как тема рока, сменяются «молящими» сольными интонациями (пример 43). Обращает на себя внимание и фортепианная оркестровка аккордов в тесном расположении, усиливающая своей антиакустичностью их тяжесть и драматизм.

Как и в Концерте до мажор, большая часть разработки (тт. 222–245) идёт в минорных тональностях с преобладанием до минора – тональности второй части концерта. С нашей точки зрения, эпизоды, о которых шла речь, несут у Моцарта гораздо большую смысловую нагрузку, чем минорное «приукрашивание» мажорной музыки.

Есть примеры и более углублённого в психологическом отношении контраста. Для второй части сонаты ля минор К. 310 Моцарт избирает фа мажор – тональность его «фортепианных арий» в медленных частях (от сонаты № 1 до гораздо более позднего Концерта № 21). Музыка *Andante cantabile con espressione* поднимается на недостижимую высоту света и красоты, но с 32-го такта (разработочный раздел, до мажор) начинает происходить нечто необъяснимое. При сохранении мажорного лада, вокальной выразительности мелодии и мягких аккордов аккомпанемента музыка полностью меняет характер. Игруют роль и более низкий регистр, и динамический контраст (*piano* после *forte* конца первого раздела), придающие некоторую затаённость началу эпизода. Но главная роль в создании таинственного и необычного звучания принадлежит аккомпанементу (пример 44). В этих плотных низких аккордах, нарушающих законы акустики (терция запрятана вглубь) кроются глубочайшие

<sup>6</sup> С. Рахманинова в 1-части до-минорного Концерта тоже привлекла эта выразительная кадансирующая формула!



Пример 44. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть



Пример 45. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть



Пример 46. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть

выразительные возможности: аккорды словно излучают какой-то внутренний «жар», окутывающий обертоновым «облаком» простую и сердечную мелодию.

В русле такой трактовки представляется странным совет П. Бадура-Скода изменить в этом месте расположение аккорда на более «благозвучное» с точки зрения акустики [3, с. 167] (пример 45).

Но события развиваются дальше. В т. 37, вместо ожидаемого разрешения в до мажор, тихо и угрожающе «вползают» в нижнем регистре фигурации до минора (пример 46).

Это производит настолько сильное впечатление, что невольно приходят на память гениальные по прозорливости строки А.С. Пушкина из Маленькой трагедии «Моцарт и Сальери»:

Моцарт:

*Представь себе...кого бы?*

*Ну, хоть меня – немного помоложе;*

*Влюбленного – не слишком, а слегка –*

*С красоткой, или с другом – хоть с тобой –*

*Я весел... Вдруг: виденье гробовое,*

*Незавный мрак или что-нибудь такое...*

[8, т. 3, с. 355]

На фоне продолжающегося триольного аккомпанемента звучит выразительный скорбный диалог, напряжение которого нарастает, и в т. 43 (пример 47) переходит в непрерывное «биение» триолей на forte в верхнем регистре (руки как бы меняются местами). Нагнетание драматизма продолжается, усложняется рисунок, расширяется диапазон звучания, появляются резкие диссонансы.

Так, из заложенного в начале среднего раздела зерна конфликта прорастает – через три этапа развития – одна из драматичнейших кульминаций у Моцарта (да и не только у него!) Учитывая ситуацию, в которой создавалась соната ля минор, в связи с проанализированным эпизодом возникают и более серьезные аналогии. Ведь жизнь Моцарта с молодых лет была внутренним диалогом со смертью, нашедшем отражение в его эпистолярном наследии. Ужас перед неведомым и смирение перед неизбежным – эмоции, которыми делится композитор в переписке [7, п. 462, 471, 1044].



Пример 47. Моцарт. Соната для фортепиано ля минор, 2-я часть



Пример 48. Моцарт. «Дон Жуан», 2-е действие, сцена на кладбище

А вот пример из оперы «Дон Жуан», когда Моцарт одним штрихом меняет характер музыки (его приводит Э.-Т.-А. Гофман в «Крейслериане») [6, с. 90]. В сцене на кладбище Дон Жуан, фигуряствуя, приглашает памятник-статую Командора на ужин. На вопрос: «Придёшь ли?» – Статуя неожиданно отвечает: «Да!». Вопрос звучит в си мажоре (доминанта), а ответ – на тонике *ми*, после чего в басу появляется тремоло на звуке *до* (пример 48).

От неожиданно возникающей краски до мажора – мороз по коже. Тут налицо оперно-драматический эффект, но ведь Моцарт и в инструментальном творчестве проявляет себя именно как оперный композитор!

С этой точки зрения большой интерес представляет соната фа мажор № 12, К. 332. Если взглянуть на первую часть с позиций оперной драматургии, можно обнаружить многие признаки моцартовской партитуры – мягкая женственная ария (первая тема), малый оркестр за сценой, как в «Свадьбе Фигаро» (тт. 12–22), ария танцевального характера, сходная с арией Фигаро «Если

захочет барин попрыгать» (тт. 41–56), вокальные ансамбли (тт. 71–81), мощные оркестровые заключения (тт. 86–93). И по-оперному контрастное вторжение темы в ре миноре (т. 22), которая «с подлинно моцартовской неожиданностью, внезапно, подобно призраку, вырывается из тьмы и надолго омрачает сцену» [1, I:2, с. 260]. Как всегда у Моцарта, такой контраст не является единичным, он продолжается в теме-связке перед заключительной партией и занимает главенствующее положение в разработке первой части.

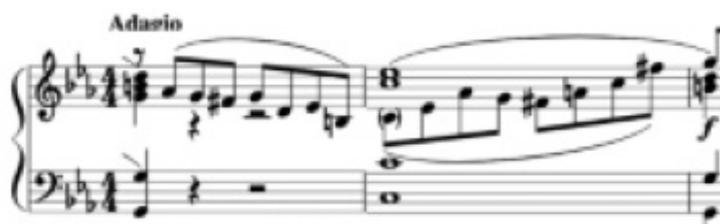
И, наконец, один из самых интересных приёмов, когда Моцарт неожиданно меняет ладовое наклонение мажорных тем особого интонационного склада – с выпуклой и выразительной интерваликой. Вот сходные примеры – из 1-й части кларнетового Квинтета К. 581 (пример 49; для удобства чтения партия кларнета даётся в транспорте) и 1-й части последнего фортепианного концерта Моцарта, К. 595 (пример 50). Быть, может, ростки этой «заветной» моцартовской темы в «Масонской траурной музыке» К. 477 (пример 51)?



Пример 49. Моцарт. Квинтет, 1-я часть



Пример 50. Моцарт. Концерт № 27 для фортепиано с оркестром,  
1-я часть



Пример 51. Моцарт. «Масонская траурная музыка»

Почти все произведения, о которых шла речь, относятся к последнему, венскому 10-летию жизни Моцарта. Но это не означает, что в гораздо более ранних сочинениях он не затрагивает конфликтных тем и всегда волновавшую его проблему жизни и смерти. Назовём в этой связи его ре-минорные Kyrie (K. 90, K. 341) или написанную в 17 лет

симфонию соль минор К. 183, мятежный характер которой во многом предвосхищает знаменитую 40-ю симфонию, и где главная тема, с её широкими властными ходами, уже обнаруживает сходство с символом смерти, заключённом в образе статуи Командора в финале оперы «Дон Жуан».



\*\*\*

Несколько слов в заключение. Музыка Моцарта сопровождает нас на протяжении жизни. Мы изучаем её примерно в том порядке, в каком она создавалась композитором, продвигаясь «вместе с ним» от простых танцевальных пьес, ранних сонат, вариаций и концертов к его поздним сложнейшим сочинениям. Сначала мы не выделяем моцартовскую музыку в ряду раннеклассических пьес других авторов, но постепенно начинаем осознавать её особенную красоту. Затем приходит понимание того, что Моцарту удаётся на основе знакомых музыкальных формул, кадансов, аккомпанементов создавать нечто новое и прекрасное. И чем опытнее мы становимся, тем больше представляем себе тот необъятный мир, который моцартовская музыка в себе заключает.

После Моцарта было создано много замечательных произведений, но его творчество неизменно привлекает к себе внимание. Почему же музыка именно Моцарта обладает столь притягательной силой? Думается, причина в том, что в ней есть извечная тайна, которая ускользает, меняется, не поддаваясь однозначной трактовке. В то же время, в моцартовских творениях неожиданно открываются связи с музыкой последующих поколений. По словам Г. Чичерина, «Моцарт – *узловой пункт* в развитии музыки. Синтез с будущим <...> *преобладает над синтезом прошлого*» [9, с. 37]. Может, в этом и заключается причина того, что узнав,

сыграв, пройдя с учениками громадное количество новой и новейшей музыки, мы вновь обращаем взгляд на Моцарта, пытаемся понять его загадку.

Отметим немаловажный факт – в музыке Моцарта очень мало авторских ремарок. И не только потому, что традиция подробных указаний динамики, агогики, педали появится позже. Например, у К.Ф.Э. Баха в фантазиях и поздних сонатах тех же 70–80-х годов XVIII века они есть в большом количестве. Дело, вероятно, в том, что эти предписания укрепляют связи исполнителя с автором, который рекомендует, разъясняет, настаивает, оставляя нам вместе с музыкой и «себя». Моцарт же, начисто лишённый дидактических устремлений, оставляет *только музыку*, расширяя тем самым возможности её интерпретации. Это может показаться парадоксальным – ведь всё облечено в строгие классические формы; есть традиции, существуют тысячи зафиксированных исполнений и написанных статей о том, как надо исполнять Моцарта. Но вдруг выясняется, что и исполненное, и написанное устаревает, а его музыка живёт! И она по-прежнему недосыгаема и непостижима. Эту ускользающую суть Моцарта так точно высказал С. Рихтер, слова которого, вероятно, никогда не потеряют актуальности: «*Его нет ни в детстве, ни в юности, ни в старости... Я искал... Но нигде не нашёл. Я уж не знаю, где теперь искать*» [5].



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аберт Г. В.-А. Моцарт. В 4-х томах / Пер. с нем. К. Саквы. М.: Музыка, 1978–1985.
- 2/ Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
- 3/ Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 377 с.
- 4/ Бернштейн Л. Музыка – всем. М.: СК, 1978. 258 с.
- 5/ Борисов Ю.А. По направлению к Рихтеру: 1979–1983. ООО «РУТЕНА», 2003. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Borisov/14.php> (дата обращения: 12.12.2021).
- 6/ Гофман Э.-Т.А. Избранные сочинения в 3-х томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1962. 520 с.
- 7/ Моцарт В.-А. Полное собрание писем / Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
- 8/ Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Том 4. М.: Правда, 1981. 432 с.
- 9/ Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд, изд. 4-е, доп. Л.: Музыка, 1979. 256 с.
- 10/ Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1981. 687 с.

## REFERENCES

- 1/ Abert, G. (1985), V.-A. Mocart [W.-A. Mozart], V 4-h tomah, trans. by K. Sakvy, Muzyka, Moscow (in Russ.)
- 2/ Asafiev, B.V. (1981), O simfonicheskoy i kamernoj muzyke [On symphonic and chamber music], Muzyka, Leningrad, 216 p. (in Russ.)
- 3/ Badura-Skoda, E. and P. (1972), Interpretaciya Mocarta [Mozart Interpretation], Muzyka, Moscow, 377 p. (in Russ.)
- 4/ Bernstein, L. (1978), Muzyka – vse[m] [Music – to everyone], SK, Moscow, 258 p. (in Russ.)
- 5/ Borisov, Yu.A. (2003), Po napravleniyu k Rihteru: 1979–1983 [Towards to Richter: 1979–1983], ООО “RUTENA”,

- Available at: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Borisov/14.php> (Accessed 12 December 2021). (in Russ.)
- 6/ Chicherin, G.V. (1979), Mozart. Issledovatel'skij etjud [Mozart. Research Study], 4th ed., sup., Muzyka, Leningrad, 256 p. (in Russ.)
  - 7/ Eckerman, I.-P. (1981), Razgovory s Gyote v poslednie gody ego zhizni [Conversations with Goethe in the last years of his life], trans. by N. Man, Hudozhestvennaya literature, Moscow, 687 p. (in Russ.)
  - 8/ Hoffmann, E.-T.A. (1962), Izbrannye sochineniya v 3-h tomah. T. 3 [Selected works in 3 volumes, vol. 3.], Hudozhestvennaya literature, Moscow, 520 p. (in Russ.)
  - 9/ Mozart, W.-A. (2006), Polnoe sobranie pisem [Complete Letter Collection], trans. by I.S. Alekseeva, A.V. Boyarkina, S.A. Kokoshkina, V.M. Kislov, Mezhdunarodnye otnosheniya, Moscow, 536 p. (in Russ.)
  - 10/ Pushkin, A.S. (1981), Sobranie sochinenij v 10 tomah [Collected works in 10 vol.], Pravda, Moscow, vol. 4, 432 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Шавинер Марк Аронович, кандидат искусствоведения, профессор, Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты при Тель-Авивском университете, Израиль

## Author information

Mark A. Shaviner, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv University, Israel



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

## ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**Г.А. НЕКРАСОВА**

Из истории Петербургской  
консерватории: Элла  
Шульц-Адаевская  
(1846–1926)

Р А З Д Е Л

78/



УДК 78.071.1

## ИЗ ИСТОРИИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ЭЛЛА ШУЛЬЦ-АДАЕВСКАЯ (1846–1926)

**Г.А. НЕКРАСОВА**

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 190000, Санкт-Петербург, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена одной из первых выпускниц Петербургской консерватории, мало известной в России Элле Георгиевне Шульц-Адаевской, современнице композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Более полувека продолжалась её разносторонняя деятельность – как пианистки-виртуоза, композитора (автора двух опер и большого количества камерно-вокальных, инструментальных и хоровых сочинений), а также исследователя-фольклориста. Её работы о русском, славянском, греческом, итальянском, татарском, эстонском, кельтском фольклоре, публиковавшиеся в различных музыковедческих изданиях разных стран, оставили заметный след в истории европейской музыкальной культуры второй половины XIX столетия. В силу сложившихся обстоятельств большая часть её жизни прошла в Европе, хотя она всегда ощущала себя (и подчёркивала это) русским музыкантом. В настоящем очерке по материалам зарубежных источников освещается её жизненный и творческий путь.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Э. Шульц (Э. Адаевская, Э. Adaevsky), Петербургская консерватория, оперы «Непригожая» («Дочь боярина») и «Заря свободы» («Заря»), новаторская фольклористика.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## FROM THE HISTORY OF THE ST. PETERSBURG CONSERVATORY: ELLA SCHULZ-ADAEVSKAYA (1846–1926)

**G.A. NEKRASOVA**

The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 190000, Saint Petersburg, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is dedicated to one of the first graduates of the St. Petersburg Conservatory, little known in Russia by Ella Georgievna Shultz-Adaevskaya, a contemporary of the composers The Mighty Bunch and Tchaikovsky. For more than half a century, her versatile activity continued – as a virtuoso pianist, composer (author of two operas and a large number of chamber vocal, instrumental and choral compositions), as well as a folklorist researcher. Her works on Russian, Slavic, Greek, Italian, Tatar, Estonian, Celtic folklore, published in various musicological publications in different countries, left a noticeable mark on the history of European musical culture in the second half of the 19th century. Due to the circumstances, most of her life passed in Europe, although she always felt (and emphasized this) a Russian musician. The present essay on materials from foreign sources highlights her life and creative path.

**KEYWORDS:** E. Schultz (E. Adaevskaia, E. Adaevsky), St. Petersburg conservatory, operas “Neprigozhaya” (“Daughter of the boyar”) and “Freedom dawn” (“Dawn”), innovative folklore studies.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.

Среди первых выпускников первой в России Петербургской консерватории (1862) значится имя Эллы Георгиевны Шульц (Адаевской, 1846–1926), оставившей заметный след в истории европейской музыкальной культуры второй половины XIX века (рисунок 1). 65 лет продолжалась её деятельность как пианистки, композитора и музыковеда. Ученица Адольфа Гензельта и Антона Рубинштейна, она общалась с Берлиозом, Россини, Листом, Брамсом, Кларой Шуман. Эстонский художник Иоган Келер в 1864 году написал её портрет (находится в художественном музее г. Таллина), французский живописец Эмиль Бернард запечатлел её в 1903 году (портрет можно видеть в одном из венецианских музеев).

Но о ней – её жизни и творчестве – знают пока только на Западе, в основном в Германии и Италии, где опубликованы некоторые её музыковедческие и композиторские работы, а также сделаны записи наиболее значительных произведений<sup>1</sup>.

Элла Шульц родилась в 1846 году в Петербурге, скончалась в 1926 в Бонне. С Россией её жизнь и деятельность была связана до 1882 года, затем последовал 30-летний период в Венеции (до 1911); последние 15 лет она провела в Германии.

Для отечественного исследователя особый интерес представляет «петербургский период» её жизни и поиски ответа на вопрос: почему она, сделав в России первые блистательные шаги своей музыкальной карьеры, покинула страну. В процессе знакомства с её биографией можно прийти к заключению, что основная причина заключалась в осознании ею невозможности полноценной реализации принципиально важных для неё жизненных планов. Сравнение с теми возможностями, которые она впоследствии получила на Западе, лишь подтверждает, что российский менталитет в отношении роли женщины в искусстве в то время заметно отличался от европейского.

<sup>1</sup> Наиболее обстоятельный труд, основанный на изучении документальных источников, принадлежит немецкому исследователю – искусствоведу и журналисту Ренате Хюскен [2]. Среди первых отечественных работ укажем на статью Д. Ломтева [1].



**Рисунок 1.** Э.Г. Шульц  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Elisabeth\\_von\\_Schultz-Ada%C3%AFewsky\\_-\\_Pianistin.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Elisabeth_von_Schultz-Ada%C3%AFewsky_-_Pianistin.jpg)



Её родители Георг и Теодора Шульц – немцы по происхождению – были очень музыкальны и всегда с большим пониманием и поддержкой относились к музыкальным интересам своей дочери. Мать была ученицей и ассистенткой знаменитого педагога Адольфа Гензельта, преподавала фортепиано в Смольном Институте благородных девиц и, начиная с 6-летнего возраста дочери, стала с ней заниматься, затем последовали занятия у того же А. Гензельта.

В 15-летнем возрасте талантливая Элла Шульц успешно дебютировала с оркестром в концерте с выдающимися музыкантами Г. Венявским и К. Давыдовым. Она исполнила программу, поразительно сходную с той, которую незадолго до этого играл великий А. Рубинштейн:

Э. Шульц: *V фортепианный концерт Бетховена, «Вариации на темы опер Доницетти», рапсодия Листа и произведения Шопена и Шумана*. Антон Рубинштейн: *IV Концерт Бетховена, листовские транскрипции Россини и произведения Шопена и Мендельсона*. Это свидетельствует о том, насколько осозанным был выбор юной пианистки. Успех этого выступления был громадный. Далее последовали два года интенсивных гастролей по Германии, Франции, Англии, иногда в очень больших залах – например, в Кристал-Паласе (на 10 000 мест).

В 1864 году в Петербурге юная пианистка-виртуоз была представлена членам царской фамилии. Её под свое личное покровительство взяла Великая княгиня Елена Павловна (курирующая в те годы Русское музыкальное общество), и Элла Шульц стала первой в консерватории учащейся, финансируемой непосредственно царским двором. Ей была назначена ежемесячная выплата по 250 руб. (в то время как остальные учащиеся получали по 100 руб.). Этот пенсион она продолжала получать ещё в течение нескольких лет и после окончания консерватории.

В период обучения в консерватории Элла Шульц продолжала активную гастрольную деятельность. В 1870-м году она совершает поездку в Берлин, даёт концерты при дворе короля Вильгельма, затем в Бад-Эмсе, куда с семьёй приехал Александр II. Там в июле *“Hofpianistin”* («Придворная пианистка», как её называли) становится свидетелем

событий, связанных с началом Франко-Прусской войны (1870–1871). Сложными окольными путями они с матерью только через полгода, в феврале, вернулись в Петербург.

Интерес к сочинению музыки у Эллы Шульц проявился рано, ещё в доконсерваторские годы, когда она играла концерт Моцарта d-moll со своей каденцией. В 1869 году на выпускном экзамене по композиции и теории она получила «отлично». В письме к сестре Элла сообщает: «Он [Н.И. Заремба, директор консерватории – Г.Н.] также сказал, что я – единственная женщина, получившая со дня основания консерватории высший балл по теории музыки и композиции» [2, с. 80].

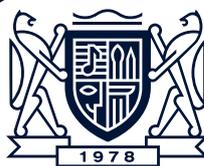
В Бад-Эмсе она впервые выступила с хоровыми произведениями – хорами a cappella «Отче наш», «Херувимская песня» и «Да исправится молитва моя». В дальнейшем данная жанровая сфера заняла важное место в её творчестве. Эти церковные произведения стали исполняться и в Петербурге, известной капеллой графа Шереметева.

Превращение пианистки в композитора было связано также с изменением имени: виртуоз Элла Шульц становится композитором *Э. Adaevsky* (в мужском роде, с окончанием «у»). Женский вариант фамилии будет использоваться спустя много лет. В одном из писем 1912 года к редактору парижской газеты «Мелузина» происхождение псевдонима она объясняет аналогией с фамилией графа В.Ф. Одоевского<sup>2</sup> которого считала «великим реформатором русского церковного пения». При этом, как она отмечает, первые три буквы имени А-Д-А взяты по первым звукам литавр (А-D-A), открывающим увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки (её любимейшего творения основателя русской классики).

Не знавшие её лично были убеждены, что фамилия принадлежит мужчине. «Уважаемый господин Адаевский, – обращается к ней весной 1890 года Гуго Рима<sup>3</sup>, – хотя я о Вашей фамилии не смог

2 Владимир Фёдорович Одоевский (1804–1869) – русский писатель и мыслитель, один из основоположников отечественного музыкознания, издатель ряда журналов и альманахов, с 1846 года – директор Румянцевского музея.

3 Гуго Рима (1849–1919) – немецкий музыковед, издатель ряда журналов и альманахов, автор авторитетного энциклопедического словаря, много раз переиздававшегося.



получить из России полную справку, я всё-таки, несмотря ни на что, уверен, что Вы мужчина; и именно так!» [2, с.102–103].

Судьба её многочисленных нотных рукописей сложилась по-разному. Одна их часть рассредоточена у родственников, а другая, сменив нескольких владельцев, в конце концов оказалась в Институте исторических исследований Центральной и Восточной Европы имени И.Г. Гердера в Марбурге.

Среди всех её произведений основное место, безусловно, принадлежит двум операм: одноактной «Непригожая, или Дочь боярина» (1873), и лирико-психологической опере «Заря свободы» или «Заря» (1877). В основе первой оперы – романтическая история, связанная с женитьбой царя Василия III на Соломонии Сабуровой в 1505 году. Несмотря на то, что эта опера была включена в план Мариинского театра, и состоялось 7 репетиций, в том числе при участии выдающегося дирижера Эд. Направника, она не увидела свет рампы. Фрагменты из неё позднее часто включались в программы концертов (в России и за рубежом), и пользовались успехом<sup>4</sup>

В 1874 году, в Вене с большим успехом прошел авторский концерт Адаевской, на котором присутствовали директор Венской оперы, директор консерватории, критики. Очень высоко были оценены её хоровые сочинения; в частности, критики отмечали, что хоры Адаевской стоят рядом с произведениями эпохи Екатерины Великой, в которых претворены достижения итальянской музыки, в частности, Бортнянского.

Тогда же встал вопрос о постановке оперы «Дочь боярина» в Венской комической опере. Один из почитателей её таланта даже предоставил ей 50 000 франков. Однако дело ограничилось лишь исполнением отрывков из неё. В 1876–1877 гг. обсуждалась возможность исполнения этой комической оперы в Парижской Opéra-Comique и будапештском национальном театре, и тоже – замыслы остались на уровне концертного исполнения оркестровых и вокальных номеров. Похожая ситуация сложилась и в отношении второй оперы «Заря свободы»

(1877). Хотя на 1-й странице либретто стоит цензурное разрешение к постановке в 1879 году, она тоже не увидела свет.

Как считала сама Адаевская, причины всяческого затягивания и выдвигания всё новых и новых рекомендаций к изменениям имели политическую подоплёку: далеко не все разделяли оптимистический характер финальной хоровой сцены, прославляющей грядущую отмену крепостного права в России (драматические события в опере связаны с невозможностью соединения любящих людей и идущих на жертвы: героиня уходит в монастырь, а герой выбирает смерть). Из письма её сестры Лидии Бальц известно, что кроме того, в адрес автора произведения звучали упреки в «неславянской» сущности музыки оперы, поскольку «она никакая не Адаевская, и все её знают как Эллу Шульц» [2, с. 115].

Из воспоминаний самой Эллы Георгиевны известно, что последняя попытка осуществить постановку «Зари» была предпринята в 1911–1913 гг., когда она прислала переработанную партитуру в Санкт-Петербург. Но к ней, по её словам, было отношение как к «немке в России». И это в то время как она, бывая за границей, демонстрировала истинно патриотические чувства. Об этом свидетельствуют, например, следующие строки из письма Адаевской к сестре от 1877 года: «Я в этом месяце дала концерт для раненых (в Русско-Турецкой войне). Вице-президент Красного креста сделал предложение, от которого я отказалась – разделить сбор пополам для представителей России и Турции. Я, русская подданная и представляющая русское искусство, должна играть для русских. А для Турции пусть играют и поют турецкие исполнители» [2, с. 116].

Как следует из многочисленных документов, хранящихся в иностранных архивах, в непростом лабиринте событий, относящихся к истории постановок её опер, определённую роль играли и придворные интриги, в частности, позиция в отношении её творчества главного министра царского двора барона Карла фон Кюрстера.

Начиная с 1877 года, после триумфальных концертов в Париже, где в программу были включены фрагменты из обеих опер, а критиками особенно был отмечен её «драматический талант», для Э. Ада-

<sup>4</sup> В 1879 году оркестр Петербургской консерватории под управлением Римского-Корсакова исполнял отрывок под названием «Легенда» из этой оперы.



евской принципиально важным было добиться на Родине признания её в качестве именно *оперного композитора*.

В Санкт-Петербургских газетах были напечатаны восемь рецензий из французских изданий с откликами на её произведения. «Нет ни одного значительного музыканта в Париже, который не знал бы имени м-ль Адаевской, и некоторые наши мастера – Ш. Гуно и А. Тома – были просто изумлены её талантом и профессионализмом и с большой уверенностью предсказывают ей большое будущее» [4, с. 29].

Таким образом, перед нами вырисовывается облик чрезвычайно целеустремлённого, твёрдо следующего своим принципам человека. С великой досадой и раздражением Э. Адаевская реагировала на проявляющуюся со стороны тех, от кого зависела её музыкальная карьера, снисходительность к ней как к женщине. С возмущением она цитирует в письмах их советы: «Бросьте оперу! Выходите замуж – в этом предназначение женщины». Между тем, даже её родители понимали (по высказыванию отца Георга Шульца), что она «никогда не станет «домохозяйкой» (“Frauenzimmer”), она живёт только музыкой, играет, как ангелы на небесах. И счастлива только в своём искусстве» [2, с. 124].

В конце 1870-х сестра Эллы, художница Полина Гайгер со своей семьёй – мужем-поэтом и тремя детьми – уехали жить в Италию. В 1882 году и Элла принимает решение поселиться вместе с ними. И с этого года открывается её 30-летний период жизни в Венеции. Здесь она с головой окунается в многостороннюю деятельность – исполнительскую, композиторскую, организаторскую, подняв на новый уровень тонус музыкальной жизни города. Тем не менее она ещё раз, в 1885 году, приедет в Петербург, в надежде на исполнение заветной мечты о двух своих оперных детищах. Впечатление от этого посещения она зафиксирует в своём дневнике, как «Сердечный приём и неосуществлённые обещания»<sup>5</sup>.

Адаевская писала статьи в итальянские, фран-

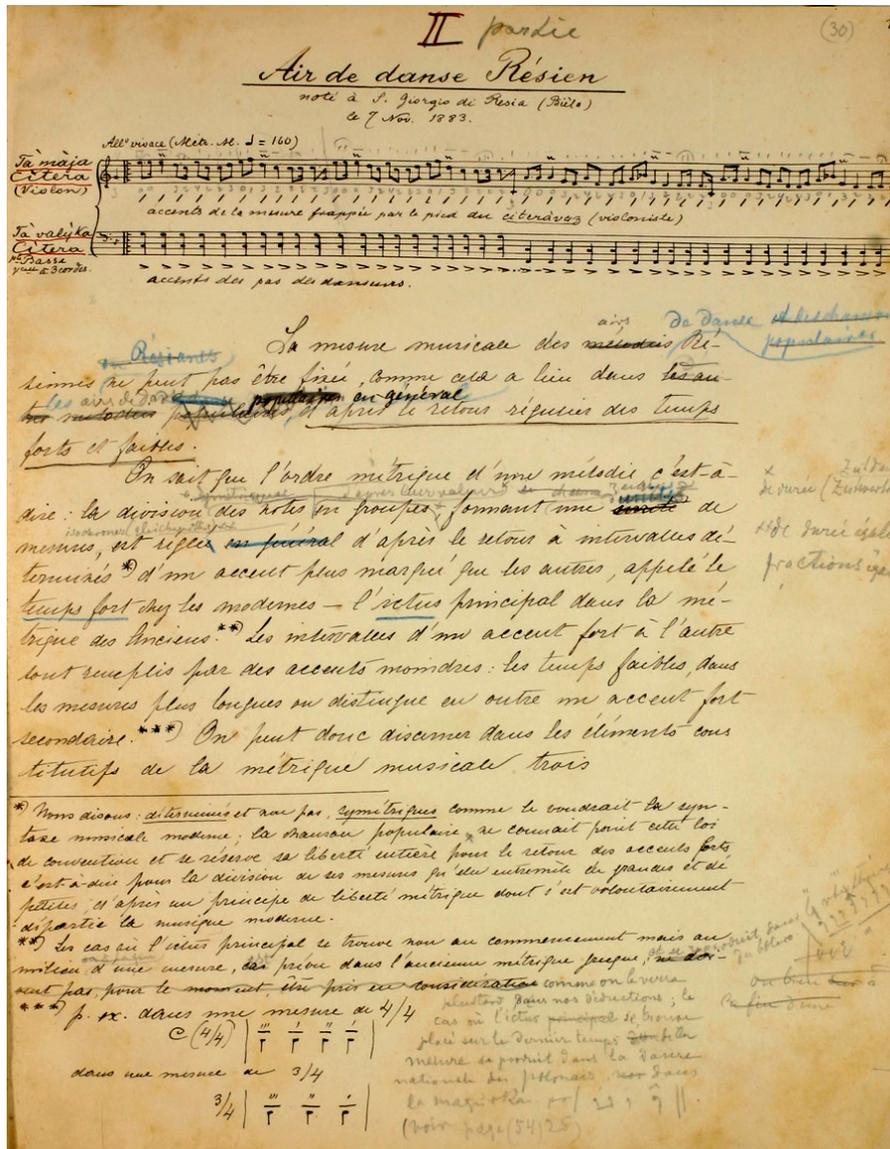
цузские, немецкие, чешские газеты. Это были не только рецензии и критические публикации, но и исследовательские очерки [3, с. 624–626]. В 1882 году она во Дворце Дожей в Венеции выступила с докладом о родственности славянского фольклора и музыки Древней Греции. Следует заметить, что «штудии» об античной музыке проходят «красной нитью» через всю её научную деятельность. Тогда же она написала «Греческую сонату» для кларнета и фортепиано, в которой своеобразно синтезировала старинные и новые принципы композиции, и применила четвертитоновую систему, которая вошла в обиход только во второй половине XX столетия.

Она часто совершала поездки в различные местности с целью изучения диалектных особенностей музыкального искусства того или другого района. Так, вместе с одним французским учёным-этнографом они в 1893 году в течение многих дней исследовали уникальную культуру северной части Италии Резии (рисунок 2), так называемой венецианской Словении, где очень компактно проживает небольшая община, говорящая на особом диалекте. Плодом этой экспедиции стал их совместный труд – два тома «Материалов южнославянской диалектологии и этнографии»<sup>6</sup>. Современные учёные высоко оценивают как этот труд, так и в целом вклад, сделанный Э. Адаевской в изучение итальянской народной культуры.

Она действительно очень любила этим заниматься и однажды шутиливо написала, что «народные песни для неё, что дождевые черви для Дарвина». Адаевская также изучала португальский, французский фольклор, а в последние годы жизни написала работы о кельтском и татарском фольклоре. Это уже было во время первой мировой войны, после того, как она переехала в 1911 году в Германию. Здесь, в замке Зегенхаус под Нойвидом, Адаевская вместе с её подругой, баронессой Франциской фон Лоэ, её дочерью Маргаритой и королевой Румынии Елизаветой организовали музыкально-литературный кружок. В работе над татарским фольклором она

<sup>5</sup> Так, например, бывший в те годы президентом РМО В.Н. Тенишев и министр внутренних дел Российской империи граф П.А. Валуев настоятельно рекомендовали ей изъять заключительную сцену с крепостными крестьянами.

<sup>6</sup> Шульц-Адаевски Э. Напевы и тексты, записанные у терских славян. СПб.: тип. Акад. наук, 1904. 16 с. (Отт. из: Бодуэн-де-Куртенэ И.А. Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии. СПб., 1904. Т. 2. С. 197–210).



основывалась на записях от татарских военнопленных. Многие её наблюдения впоследствии получили развитие в трудах исследователей XX века.

Возвращаясь к творческому наследию Адаевской, в котором для неё самой принципиально значимой частью являлись оперы (судя по настойчивым попыткам добиться их постановки), важно отметить, что они органично вписываются в общий контекст музыкально-театральной культуры 1870-х годов в России, когда преобладал интерес к историко-эпическим и лирико-психологическим произведениям, основанным на сюжетах из народной жизни. Симптоматично, что появление

**Рисунок 2.** Фрагмент рукописи Э. Адаевской (поездка по Резии). <https://www.sergiogaggia.com/ella-adaiewsky/manoscritto.html#gallerye414731d2c-49>



«Непригожей» и «Зари» приходится на то же время, что «Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова (1872).

Не ставя (в художественном плане) творения Э. Адаевской на одну ступень с названными операми<sup>7</sup>, следует сказать, что в историческом отношении они, бесспорно, заслуживают внимания. В период становления отечественной композиторской школы, связанной с деятельностью композиторов «Могучей кучки» и Чайковского, в разгар острой

<sup>7</sup> Стоит напомнить, что творение Мусоргского также изначально не было принято к постановке и дождалось своего часа два года (премьера состоялась лишь в 1874 году).

полемики о судьбах отечественного музыкального театра (А. Серов, В. Стасов, Г. Ларош, Ц. Кюи) они органично вписываются в общую панораму поисков актуальной проблематики, свидетельствуя к тому же о высоком уровне профессионализма и композиторского мастерства, приобретённых в первой русской консерватории.

Таким образом, личность и творчество Э. Шульц-Адаевской, одной из первых, выдающихся выпускниц Петербургской консерватории, являет собой знаковый пример «самоутверждения тогда ещё нечастого для России социального типа гендерной идентичности женщины-композитора» [1, с. 97].

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ломтев Д. Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (к истории музыкального театра в России 1870-х годов) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 80–97.
- 2/ Husken R. Ella Adaiewsky. Koln: Dohr, 2005. 435 p.
- 3/ Kraack E. Ella von Schultz-Adaiewsky: Nachruf // Zeitschrift für Musik. Jg. 93. Heft 11 (November 1926).
- 4/ La musique et les compositeurs russes contemporains. Mlle Ella Adaiewski: pianiste et compositeur. Paris: Chaix, 1877. 51 p.

## REFERENCES

- 1/ Husken, R. (2005), Ella Adaiewsky, Dohr, Koln, 435 p. (in Germ.)
- 2/ La musique et les compositeurs russes contemporains. Mlle Ella Adaiewski: pianiste et compositeur (1877), Chaix, Paris, 51 p. (in French.)
- 3/ Lomtev, D. (2018), "Operas by Ella von Schultz-Adaevskaya (on the history of musical theater in Russia in the 1870s)", Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 4 (35), pp. 80–97. (in Russ.)
- 4/ Kraack, E. (1926), "Ella von Schultz-Adaiewsky: Nachruf", Zeitschrift für Musik, Jg. 936 Heft 11, November (in Germ.)

## Сведения об авторе

Некрасова Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова  
E-mail: galinaa.n@yandex.ru

## Author information

Galina A. Nekrasova, PhD, associate Professor of the Department Russian music history, The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory  
E-mail: galinaa.n@yandex.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

86/

**С.А. МИТАСОВА**  
Этнические образы  
Иисуса Христа как  
средство межкультурной  
коммуникации

103/

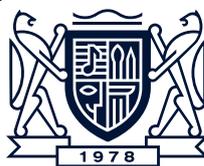
**А.О. КОЗЫРЕВ,  
С.В. ЛАВРОВА**  
Трилогия «Кази»: опыт  
совместной работы Годфри  
Реджио и Филиппа Гласса

95/

**Е.А. СЕРТАКОВА,  
Р.Е. ХУСНУЛЛИНА**  
Проблема национальной  
идентичности  
в современном китайском  
кинематографе  
(материковый Китай,  
Гонконг, Тайвань)

111/

**И.В. ЦАРИННЫЙ**  
Литературные труды  
отечественных скульпторов  
XX века



УДК 246/247

## ЭТНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ИИСУСА ХРИСТА КАК СРЕДСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**С.А. МИТАСОВА**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье анализируются культовые произведения в контексте этнического взаимодействия. Образы основателя христианской религии в современной религиозной живописи могут использоваться двояко. Во-первых, как средство, способствующее межкультурному обмену ценностями и развивающееся с тех пор, как зародилось христианство. Существует достаточное количество образов Иисуса Христа с внешностью представителей разных национальностей и этносов. Данные образы создаются для культово-миссионерских целей. Во-вторых, выделяются эпатажные, скандальные произведения, где используется этнический образ Христа, но с целью провокации волнений в обществе, такие произведения заставляют людей проявлять эмоциональную агрессию. Для обозначения провокативных работ автор употребляет понятие «обратная дискриминация» по отношению к религиозной живописи. Предлагается выявлять подобные эпатажные работы с помощью их анализа на соответствие культовой функциональности, художественным традициям канона и историко-библейским источникам.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** этнический образ, Иисус Христос, обратная дискриминация, межкультурная коммуникация.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## ETHNIC IMAGES OF JESUS CHRIST AS A MEANS OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

**S.A. MITASOVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article analyzes cult works in the context of ethnic interaction. The images of the founder of the Christian religion in modern religious painting can be used in two ways. Firstly, as a means that promotes intercultural exchange of values that has been developing since Christianity was born. There are a sufficient number of images of Jesus Christ with the appearance of representatives of different nationalities and ethnicities. These images are created for religious and missionary purposes. Secondly, shocking, scandalous works stand out, where the ethnic image of Christ is used with the purpose of provoking unrest in society, these works forcing people to show emotional aggression. To denote provocative works, the author uses the concept of "reverse discrimination" in relation to religious painting. It is proposed to identify such shocking works with the help of their analysis for compliance with cult functionality, artistic traditions of the canon and historical and biblical sources.

**KEYWORDS:** ethnic image, Jesus Christ, reverse discrimination, intercultural communication.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



Межкультурная коммуникация может иметь множество каналов: от обмена этикетными формулами при встрече людей до военно-социальных конфликтов с переделом территорий. Актуальность изучения взаимодействия ценностей разных культур через культовое искусство связана, прежде всего, с механизмами «мягкой силы» религии, для которой искусство имеет высокий функционал, прежде всего, в организации культовой деятельности.

Функции культового искусства как формы религиозной культуры разрабатывались в рамках богословия. Например, в трудах византийских теологов возможно найти их теоретическое осмысление. Святой Иоанн Дамаскин вслед за святым Василием Великим повторяет, что изображения заменяют неграмотным книги. Всякий образ есть выявление и показание сокровенного, главная функция образа – гносеологическая; он – инструмент в познании духовных сущностей. Также как и словесному тексту, архитектурному сооружению, иконе присуща коммеморативная функция (образ есть напоминание об ином мире). Культовое произведение выполняет также аналогичную (молитвенную) функцию: возводит ум через телесное созерцание к духовному. «Цвет живописи, – писал Василий Великий, – влечёт меня к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Богию» [2, с. 457].

Помимо культово-миссионерского значения произведение может исследоваться как памятник культуры, репрезентант актуального искусства и как средство межкультурной коммуникации. Все эти аспекты произведения неразрывны, но для исследования какого-либо одного аспекта осуществляют научную редукцию, абстрагируясь от всех остальных.

Целью межкультурной коммуникации, согласно аксиологическому подходу, является обмен ценностями, по возможности равноправный, когда стороны выступают партнёрами, а не находятся в субъект-объектных отношениях. Важно различать искусство как ценность и искусство как средство передачи ценностей.

В данной статье исследуются этнические образы (иконы) Иисуса Христа как средство передачи ценностей в системе межкультурной коммуникации. Научный интерес к этой теме неспроста, так как сегодня участились случаи межкультурных конфликтов на религиозной почве, поводом которых являются неканонические изображения основателя христианской религии. Переоценка системы христианских ценностей идёт постоянно, этот процесс естественным образом выражается в искусстве.

Приведём показательный пример: в кафедральном соборе Сент-Олбанса, принадлежащем англиканской церкви, в 2020 году разместили картину «Тайная Вечеря» Лорны Уодсворт, где Иисус Христос изображён чернокожим, а апостолы – белыми (рисунком 1). Художник заявила, что Иисус был ближневосточного типа, и изобразить его чернокожим мужчиной представлялось ей исторически достоверным. Архиепископ Кентерберийский Джастин Уэлби объявил с кафедры, что Иисус Христос был с Ближнего Востока, а значит не был белым. Некоторые представители общественного движения «Blacklives matter» считают, что все статуи, картины и иконы, где Иисус изображён белым, необходимо уничтожить, что Иисус блондин с голубыми глазами – это расизм [6]. Полотно повесили над алтарём в знак поддержки протестов в США и движения «Black Lives Matter». Картина написана в 2009 году. Прототипом Христа послужила ямайская модель, поп-певец Тафари Хиндс. «Жизнь темнокожих важна, поэтому мы преобразили наш Алтарь Избранных в место для раздумий и молитв, поставив в центре картину, написанную Лорной», – сказал архиепископ Кентерберийский в интервью [3].

Отметим противоречивые моменты в истории с картиной Лорны Уодсворт. Во-первых, ближневосточный тип внешности не является аналогичным африканскому типу. Если художник хотела быть исторически достоверной, как она утверждала в интервью, то на её полотне должен был быть изображён другой персонаж. Во-вторых, если была необходима историческая достоверность, то почему апостолы так разительно отличаются



**Рисунок 1.** Уодсворт М. Лорна Тайная вечеря. 2009. [https://focus.ua/world/458124-tserkov\\_v\\_britanii\\_povesit\\_tainuiu\\_vecheriu\\_s\\_chernym\\_iisusom\\_v\\_znak\\_solidarnosti\\_s\\_protestuiushchimi](https://focus.ua/world/458124-tserkov_v_britanii_povesit_tainuiu_vecheriu_s_chernym_iisusom_v_znak_solidarnosti_s_protestuiushchimi)

от Иисуса по цвету кожи? Эпатажность картины Уодсворт заключается вовсе не в том, что Иисус изображён представителем негроидной расы.

С тех пор, как существует христианство, его основателя изображают с этническими чертами того или иного народа. Такие иконы широко известны. Это делалось и делается специально, ради миссионерских целей.

Доподлинно нам неизвестно, как выглядел Иисус, историчность Его личности остаётся дискуссионной. В еврейской культуре не принято изображать Бога, долгое время формированию канона Его изображения препятствовала одна из десяти заповедей «Не делай себе кумира и никакого изображения кумира» (Исх. 20:4). Первые изображения Христа появились в IV веке в римских катакомбах, под влиянием богатой визуальной традиции античности, которую потом официальная церковь назовёт языческой (рисунок 2). Первоначальные изображения Иисуса были не похожи на канонические, это мог быть безбородый юноша, одетый по последней римской моде того времени. Из этого следует вывод, что изначально никто не обращал внимания на то, какой национальности Иисус: у него нет национальности, Он познаётся, как говорил апостол Павел, не по плоти, а по Духу.

В Евангелие от Иоанна есть сюжет, когда Христос попросил напиться у самарянки, а она удивилась: как ты можешь, еврей, просить у меня – самарянки,

воды? (Ин. 4:16). Иисус не стал отрицать, что он еврей, но также он не стал отрицать, что он самарянин, когда Его об этом спросили евреи. Христианство ломает границы этнических религий и культов, становясь вселенским. Однако, стремясь сохранить свою идентичность, каждый народ, не искажая канонические черты, изображает Христа по-своему. В каждой культуре писали своего Иисуса, со своими этническими чертами, и продолжают это делать спустя две тысячи лет после Его рождения.

Согласно христианскому преданию, Иисус родился в городе Вифлееме, что в десяти километрах от Иерусалима, и, с большой долей вероятности, он имел традиционную для евреев того времени внешность: смуглую кожу, карие глаза, средний рост, крепкое телосложение (работал плотником), носил бороду. Возможно, традиция изображения длинных волос у Христа связана с цитатой из Евангелия от Матфея: «Иосиф, получив Откровение, пошел в пределы Галилейские, и, придя, поселился в городе, называемом “Назарет”, да сбудется Реченное через Пророка, что Он Назореем наречётся» (Мф. 2:23). Согласно этой цитате, которую можно трактовать двояко: назорей как «посвящённый Богу» в переводе с иврита, и как житель города Назарета, а, возможно, и то, и другое. Назорейам запрещалось пить виноградное вино, прикасаться к мёртвым телам, стричь волосы. Самый известный назорей Ветхого Завета – Самсон.

В Деяниях святых апостолов Христос описывается не антропоморфно, а как яркий свет с неба, который ослепил Савла, идущего в Дамаск, чтобы притеснять христиан. Ослеплённый Савл, услышав голос «Савл, Савл! Что ты гонишь Меня?» (Деян. 9:4), прозрел и уже не мог вести прежнюю жизнь. В Откровении Иоанна Богослова Христос это некто «посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом: глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его, как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану, как раскалённые в печи, и голос Его, как шум вод многих. Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч; и лицо Его, как солнце, сияющее в силе своей» (Откр. 1:13–16), (рисунок 3).

Всеобщий характер христианства можно передать словами апостола Павла из Послания к Галатам: «Нет больше ни иудея, ни грека, ни раба, ни свободного, ни мужчины и ни женщины, вы все одно во Христе Иисусе» (Гал 3:28).

Но иконы разных веков нам демонстрируют разные этнические образы. Например, икона XVII века, где азиатские черты ликов Богоматери и Иисуса дополнены ещё одной восточной чертой – облачным фоном, характерным для буддистских танка (рисунок 4). Другая икона, китайского происхождения, написана на сюжет Рождества в XX веке. Кролик в руках смеющегося маленького Христа символизирует Воскресение (рисунок 5). Кстати отметим, что пасхальный кролик – пример недавнего заимствования из христианской традиции Западной Европы, Канады и США, для России он не характерен, но, тем не менее, часто встречается в настоящее время.

Сакральное изображение узнаваемо, потому что есть канон, и именно благодаря ему сохраняется преемственность художественно-религиозных традиций. Канон – не застывшая система, но, тем не менее, возможно указать несколько правил, по которым изготавливается «правильная» икона в православии как наиболее ортодоксальной ветви христианства.

Первоисточниками служат архетипичные иконы или «первопроявленные». В характере образов подчёркивается духовность и созерцательность, так как они находятся в ином пространстве, фигу-



**Рисунок 2.** Первое изображение Христа с бородой в катакомбах Рима Commodilla, IV век  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Christ\\_with\\_beard.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Christ_with_beard.jpg)



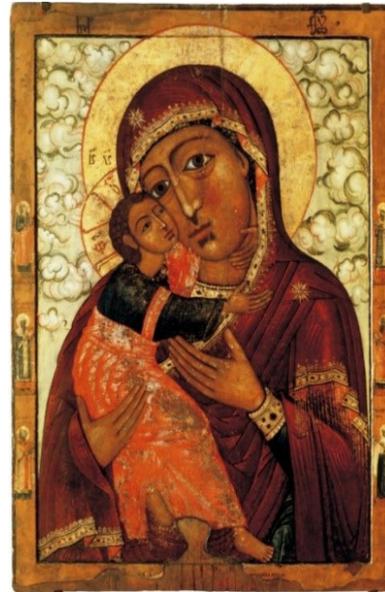
**Рисунок 3.** А. Дюрер Видение Св. Иоанна (Христос и семь подсвечников). 1497–1498.  
<https://www.wikiart.org/ru/albrecht-dyurer/videnie-sv-ioanna-khristos-i-sem-podsvetnikov-1498>

ры должны быть статичными, как бы застывшими в вечности. Изображение всегда подписывается. Христианская культура противопоставляла себя античной языческой, поэтому в иконах сознательно нарушаются пропорции человеческого тела, они удлиняются, уплощается объём тела. Использование золота при изготовлении икон важно, так как указывает на существование иного духовного мира, далёкого от стяжания земных богатств.

Цвет в иконе имеет символическое значение: белый – чистота, зелёный – жизненная сила, красный – почёт и достоинство, но и кровь, пролитая за веру. Цветовые переходы, светотень, многоплановость, всё то, что даёт реалистичность и натуралистичность изображению, убирается. Лики высветляют оживками, чтобы намекнуть на объём плоти.

Изменение перспективы в иконе связано, прежде всего, с тем, что она нужна не зрителю, а молящемуся, который предстоит перед Богом. С помощью перспективы изображение направляют на человека; в этом случае зритель «включается» в иконное изображение, у него должно возникнуть особое чувство сопричастности иному миру. В натуралистической детализации нет необходимости, ведь иконописец пишет идею человека, а не самого человека, отсюда отсутствие ярко выраженного портретного сходства, хотя и здесь бывают исключения. Например, иконы святого Серафима Саровского, святого Сергия Радонежского, святой Матроны Московской и некоторые другие имеют портретное сходство с людьми, которые после смерти были канонизированы. Изображение предмета на иконе как бы расплывается – у храма рисуют все пять глав, у стола все четыре ножки, у дома в разрезе показываются все комнаты. Внутри канона могут быть вариации цвета, деталей композиции, ритма, включение исторических деталей.

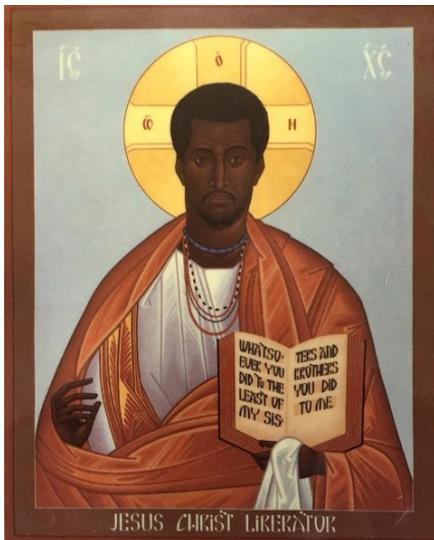
Следующие примеры показывают Иисуса в африканском и индейском обликах. В изображении «африканского Иисуса» (рисунок 6) есть канонические черты: фронтальная поза, плоскостное изображение, крещатый золотой нимб, тонкие, как бы бесплотные, пальцы, тонкий нос, надписи, обозначающие святое имя, Евангелие в руках, благословляющий жест. Из этнических черт, помимо африканского облика, изображены нитки бус на шее. У «индейского Иисуса» (рисунок 7) присут-



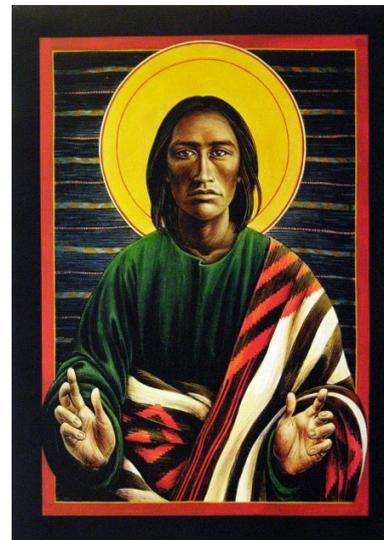
**Рисунок 4.** Икона «Богоматерь Владимирская». 2-я пол. XVII в., протодиакон И. Ф. Сухих.  
URL: <http://www.museum.irk.ru>



**Рисунок 5.** Рождество «по-китайски».  
<https://pravoslavie.fm/wp-content/uploads/2019/08/7-1.jpg>



**Рисунок 6.** Иисус Пантократор с африканской внешностью  
<https://pravoslavie.fm/wp-content/uploads/2019/08/5-2.jpg>

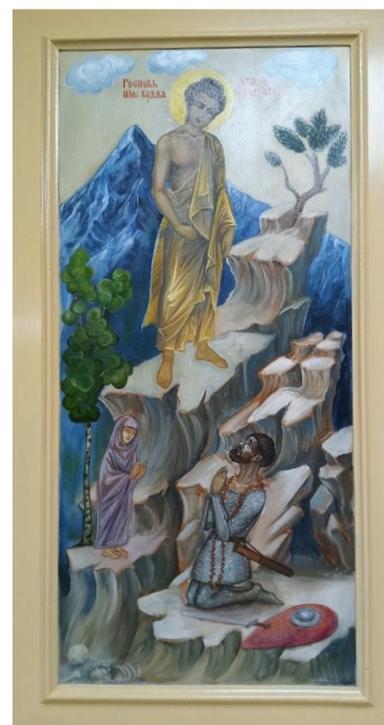


**Рисунок 7.** Иисус Пантократор с индейской внешностью  
<https://pravoslavie.fm/wp-content/uploads/2019/08/6-2.jpg>

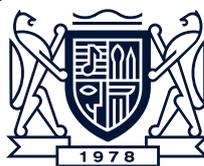
ствует натуралистичность в изображении лица, этнический хитон и гиматий. Для заразительности и реалистичности использован приём выхода изображения рук за раму картины, это даёт эффект присутствия Христа с молящимися.

С точки зрения трансляции ценностей в межкультурной коммуникации такие произведения создаются на основе сходства, освоение чужой культуры происходит через присвоение ей родных черт, в данном случае, типичных черт внешности представителей своего этноса, но с сохранением канона. Такие эксперименты встречаются не только в христианстве. Например, «икона» Будды, написанная в стилистике православной иконописи, выглядит своеобразным художественным экспериментом и результатом межкультурной коммуникации (рисунок 8).

Буддийский монах из Санкт-Петербурга Паньяавудхо Топпер тхера рассказал, что задумал эту картину несколько лет назад: когда увидел образ Христа на фронте храма Спас на Крови, он отметил сходство одежды Иисуса с одеянием буддийских монахов (чиварой). Но монах не был художником, поэтому не смог сразу воплотить свою идею: работу написал художник Роман Барабанов.



**Рисунок 8.** Картина, подаренная общине «Тхеравада.ру».  
<https://federalcity.ru/index.php?newsid=10789>



Картина была подарена Санкт-Петербургской буддийской общине «Тхеравада.ру» на праздник Весак (отмечают рождение, просветление и паринирвану Будды Шакьямуни). Здесь изображён момент религиозного обращения Буддой разбойника и убийцы Ангулималы.

Панньяавудхо Топпер тхера объясняет свою идею следующим образом: «Изображения Будды существуют во всех буддийских странах, везде они несут отпечаток национальной культуры и не совсем понятны для россиян. Точнее понятны, но именно как экзотические изображения, а не как часть элементов родной культуры. И мне, как российскому буддисту, кажется, что и в нашей культуре Будда должен найти какое-то своё, национальное отражение» [4].

Возвращаясь к картине Уодсворт, сделаем вывод, что эта работа создавалась именно как провокация, что достаточно распространено в современном искусстве, где мы часто сталкиваемся с нарушением культурных запретов. Скандал и эпатаж – это норма массовой культуры, зритель привык к скандальности и ищет её, а художники делают всё возможное, чтобы максимально удивить публику и завоевать ещё больше популярности.

Безусловно, можно найти провокацию в любом художественном высказывании в виде намёков, иносказаний; гений – это, в какой-то степени, всегда провокатор. Он тот, кто устанавливает новые правила игры в искусстве, по словам И. Канта, но на современном этапе развития искусства провокация становится центральной, а иногда, увы, единственной его составляющей. Могут привноситься новые элементы в каноническое изображение, как три цветка каллы на столе в упомянутой выше картине, символы предстоящей смерти Христа (в европейских странах принято на похороны приносить белые цветы).

Эпатажность присуща современным культовым произведениям, но это качество – закономерный итог развития западноевропейской цивилизации на католической, а потом и протестантской сакральной основе. Приблизительно с начала XIV столетия, с эпохи Возрождения, западная культура «спускала Иисуса с Небес» в искусстве. Католическую иконопись мы называем религиозной живописью, потому что имеем степень

сравнения – византийскую и русскую иконопись, где чувственность изображения максимально вычищалась.

В XVI веке, когда в Европе, а потом в Америке, получило мощное движение протестантство, образ Христа в искусстве ещё более стал «приземляться». У протестантов нет икон, это христианство без мистики, именно поэтому в религиозной живописи берётся только сюжетная канва из жизни Христа, но наполнение может быть сугубо индивидуальное. Каждый прихожанин может и должен читать и трактовать Библию сам, без священников-посредников, наделённых благодатью Святого Духа. Для представителей протестантских конфессий в ломке изобразительного канона нет ничего кощунственного, они ломают и расшатывают его уже не один век.

В данном случае имеет место обратная дискриминация по отношению к религиозной живописи. Обычно этот термин употребляется, чтобы обозначить меры для преодоления неравенства в сфере занятости и оплаты труда, расширение доступа к образованию. Политика обратной (позитивной) дискриминации поддерживает членов группы, которая находится в неблагоприятном положении и ранее подвергалась дискриминации, но при этом ущемляется большинство. Большинство теперь становится страдающим субъектом, так как пропагандируются нормы толерантности и либеральности. Поддержка общественных движений может осуществляться различными способами, однако, если начались своеобразные «иконоборческие» дебаты, то искусство мгновенно среагировало на эту культурную реалию. Попирающим канон в нашем примере является не изображение Христа с африканской внешностью, а именно его противопоставление белым апостолам.

В этом и заключается главная провокация: как белые воспримут то, что чёрный Иисус над ними главенствует? То есть речь не идет о манифестации толерантности и прощения, как учил Христос, а, наоборот, происходит нагнетание негативных эмоций. И, конечно, не будем забывать, что любое культовое произведение имеет главной целью только одно: способствовать культовой деятельности верующих, помогать им войти в молитвенное состояние, осуществить связь с Богом. Всё, что не

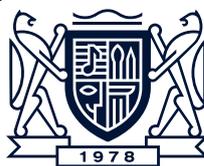


способствует восстановлению связи с Богом, не должно быть в храме, или тогда это здание должно называться не «домом Бога», а как-то иначе.

Таким образом, в сфере современной религиозной живописи, где достаточно много провокативных, эпатажных работ, необходимо уметь отличать их от произведений, которые направлены на межкультурное взаимодействие с целью обмена культурными ценностями. Художественное произведение должно пройти, по крайней мере, три фильтра: во-первых, обладать культовой функциональностью, быть способным вызывать соответствующие чувства верующих для общения с Богом. Качество художественности обязательно, хотя всё зависит от уровня эстетической образованности у воспринимающего.

Во-вторых, культовая функциональность предполагает соответствие каноническим требованиям, выверенными вековыми традициями правил, позволяющим сделать общение с Богом более эффективным. Это «костыли духовности», по словам Павла Флоренского, помогающие осуществить религиозную связь.

В-третьих, необходима историко-библейская достоверность, соответствие библейским источникам. И при этом мы наблюдаем удивительное разнообразие этнических образов Иисуса Христа, которые воспринимаются как родные, понятные и «свои» для огромного количества национальностей и этносов. Именно благодаря подобной межкультурной гибкости и адаптивности этнических образов христианство распространилось по миру.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Библия в синодальном переводе. URL: <https://bible.by/syn/> (дата обращения: 21.02.2022).
- 2/ Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры: sub speciea esthetica. Т. 1. Раннее христианство Византии. М.-СПб.: Университетская книга – УРАО, 1999. 575 с.
- 3/ В британском соборе разместили фреску «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи с темнокожим Иисусом. URL: <https://ugallery.com.ua/?p=22584> (дата обращения: 21.02.2022).
- 4/ В Петербурге написана первая «православная» икона Будды. URL: <https://federalcity.ru/index.php?newsid=10789> (дата обращения: 21.02.2022).
- 5/ Дмитриев А.В., Сычев А.А. Провокация: социофило-софские очерки. М.: ЦСПиМ, 2017. 336 с.
- 6/ Емельянов Г. В британском соборе разместили «Тайную вечерю» с темнокожим Иисусом. URL: [https://www.1tv.ru/news/2020-07-04/388844v\\_britanskom\\_sobore\\_razmestili\\_taynuyu\\_vecheryu\\_s\\_temnokozhim\\_iisusom](https://www.1tv.ru/news/2020-07-04/388844v_britanskom_sobore_razmestili_taynuyu_vecheryu_s_temnokozhim_iisusom) (дата обращения: 23.02.2022).

## REFERENCES

- 1/ Bibliya v sinodal'nom perevode [The Bible], Available at: <https://bible.by/syn/> (Accessed 21 July 2021). (in Russ.)
- 2/ Bychkov, V.V. (1999), 2000 let khristianskoi kul'tury: sub speciea esthetica. T. 1. Rannee khristianstvo Vizantii [2000 years of Christian culture: sub speciea esthetica. Vol. 1. Early Christianity in Byzantium], Universitetskaya kniga – URAO, Moscow–St. Petersburg, 575 p. (in Russ.)
- 3/ "Leonardo da Vinci's "Last Supper" fresco with dark-skinned Jesus placed in British cathedral", Available at: <https://ugallery.com.ua/?p=22584> (Accessed 21 February 2022). (in Russ.)

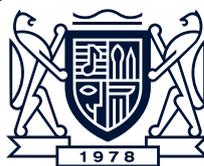
- 4/ "The first "Orthodox" icon of the Buddha was painted in St. Petersburg", Available at: <https://federalcity.ru/index.php?newsid=10789> (Accessed 21 February 2022). (in Russ.)
- 5/ Dmitriev, A.V., Sychev, A.A. (2017), Provokatsiya: sotsiofilosofskie ocherki [Provocation: sociophilosophical essays], TsSPiM, Moscow, 336 p. (in Russ.)
- 6/ Emel'yanov, G. (2020), "The "Last Supper" with a black Jesus was placed in the British cathedral", Available at: [https://www.1tv.ru/news/2020-07-04/388844v\\_britanskom\\_sobore\\_razmestili\\_taynuyu\\_vecheryu\\_s\\_temnokozhim\\_iisusom](https://www.1tv.ru/news/2020-07-04/388844v_britanskom_sobore_razmestili_taynuyu_vecheryu_s_temnokozhim_iisusom) (Accessed 23 February 2022) (in Russ.)

## Сведения об авторе

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [mitasvet@mail.ru](mailto:mitasvet@mail.ru)

## Author information

Svetlana A. Mitsova, D. Sc. (Culturology), Professor, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.  
E-mail: [mitasvet@mail.ru](mailto:mitasvet@mail.ru)



УДК 791.43/.45(=581)

## ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (МАТЕРИКОВЫЙ КИТАЙ, ГОНКОНГ, ТАЙВАНЬ)

**Е.А. СЕРТАКОВА, Р.Е. ХУСНУЛЛИНА**

Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В процессе глобализации актуализируется проблема национальной идентичности. Современное китайское общество сочетает в себе элементы «внешних» влияний и традиционной культуры. Репрезентация культурных ценностей и традиций китайского народа занимает важную роль в кинематографе. Уникальный характер китайского кино, сочетающего региональный, национальный колорит и элементы современного западного сознания, рождает научный интерес к изучению специфики репрезентации национальной идентичности в контексте кино Большого Китая, в частности, через проведение контент-анализа на материале рецензий и данных презентационных страниц фильмов, выпущенных в КНР в 2020 г., одного из самых влиятельных веб-сайтов Китая в области киноконента “Douban”, с целью выявления закономерностей зрительского видения данного феномена и установления тенденций кинопроизводства. В результате исследования сделан вывод о том, что национальная идентичность в контексте современного китайского кинематографа проявляется в обращении к приёмам классического китайского кинематографа режиссёрами нового поколения, проведении кинофестивалей, обеспечивающих культурный обмен между кинематографистами различных регионов КНР, совместном кинопроизводстве материкового Китая и Гонконга.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** культурная идентичность, современное китайское общество, контент-анализ.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY IN THE MODERN CHINESE CINEMATOGRAPHER (MAIN CHINA, HONG KONG, TAIWAN)

**E.A. SERTAKOVA, R.E. KHUSNULLINA**

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 660041, Russian Federation

**ABSTRACT.** In the process of globalization, the problem of national identity is being actualized. Contemporary Chinese society combines elements of “external” influences and traditional culture. Representing the cultural values and traditions of the Chinese people plays an important role in cinematography. The unique character of Chinese cinema, combining regional, national flavor and elements of modern Western consciousness, gives rise to scientific interest in studying the specifics of the representation of national identity in the context of Greater China cinema, in particular, through content analysis based on reviews and data from presentation pages of films released in China in 2020, one of the most influential websites in China in the field of film content “Douban”, in order to identify patterns of viewers' vision of this phenomenon and establish trends in filmmaking. As a result of the study, it can be concluded that national identity in the context of modern Chinese cinema is manifested in the use of classical Chinese cinema techniques by directors of a new generation, holding film festivals that ensure cultural exchange between filmmakers from different regions of the PRC, joint filmmaking in mainland China and Hong Kong.

**KEYWORDS:** cultural identity, modern Chinese society, content analysis.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The authors declares the absence of conflict of interests.



В процессе глобализации, связанной с такими культурными феноменами как культурный империализм Запада (вестернизация), универсализация языковых форм (глобанглизация), противостояние глобального и локального (глокализация), противостояние традиционной и массовой культуры (деконструкция культуры повседневности), разрыв преемственности и связи поколений (манкуртизм) [1], актуализируется проблема национальной идентичности. Кризис идентичности отдельных индивидов, потеря ими этнических или национальных связей является неотъемлемой частью дискурса идентичности на уровне сообществ, народов, государств и культур.

Современная китайская модель культуры демонстрирует опыт организованной интеграции «внешних», в том числе западных, влияний в сфере сохранения и воспроизводства национальной идентичности. Репрезентация культурных ценностей и традиций китайского народа играет важную роль в кинематографе. Современные фильмы, произведённые в материковом Китае, Гонконге и Тайване, с одной стороны, отличаются точкой зрения в вопросе политической идентичности и эстетических взглядов, и, с другой, используют универсальные коды китайской национальной культуры. Уникальный характер китайского кино, сочетающего региональный, национальный колорит и элементы современного западного сознания, рождает научный интерес к изучению специфики репрезентации национальной идентичности в контексте кино Большого Китая, в частности, через проведение контент-анализа текстовых данных, представленных в сети Интернет, с целью выявления закономерностей зрительского видения данного феномена и установления тенденций кинопроизводства.

Теме национальной идентичности Китая посвящён ряд работ отечественных учёных в области политологии, истории, философии. Так, например, в труде Е.А. Авходеевой [1] утверждается уникальность китайской культурной модели в способности к контролируемому внедрению чужих культурных

феноменов и формировании особого типа личности с высоким чувством культурной ответственности. В.В. Кочетков в работе «Идентичность как источник “мягкой силы” Китая» [6] обозначает эгоизм, китаецентризм, аскетизм, общинность, прагматизм не только как элементы китайского менталитета, но и качества внешней политики Китайской Народной Республики (КНР), демонстрирующие её «мягкую силу». Я.С. Меркушина [8] обозначает культурный национализм как одну из важнейших частей формирования китайской национальной идентичности на современном этапе. Ю.П. Памелова в работе «Проблемы формирования национальной идентичности в Китайской Народной Республике (2002–2012 гг.)» [9] подчёркивает, что в процессе реализации национальной политики Коммунистической партии Китая (КПК) произошла трансформация этнических, локальных, религиозных идентичностей в единый мировоззренческий комплекс; в области информационной политики КПК полностью монополизировала право представлять культуру национальных меньшинств, окончательно утвердив включение и переработку их этнической идентичности общенациональной идентичностью КНР; через доминирование диалекта путунхуа во всех сферах общественной жизни, национальные меньшинства постепенно включались в «многонациональный китайский народ».

Среди отечественных исследователей китайского кинематографа выделяются работы И.А. Андреева о «мягкой силе» в китайском кино: формировании образа «могущественного культурного государства», ограничительной политике в отношении иностранных фильмов, цензурировании исторического кино, использовании эпических нарративов в создании «точки наблюдения» для зрителя [2]. Отметим также исследования А.С. Исаева в области истории и теории китайского кино [3; 4; 5]. В частности, автором отмечается, что в кинематографе устойчивый характер имеют такие символы традиционной культуры как даосизм и конфуцианское учение, а также пришедший из литературы жанр у-ся.



Вопрос национальной идентичности и формирование новой китайской киноиндустрии в рамках перехода КНР к рыночной экономике являются ключевыми темами англоязычных исследований [15; 13]. Так, Цзюньбин Цао [10] обращается к творчеству нового поколения режиссёров континентального Китая: рассматривая их во взаимосвязи с третьим, четвёртым и пятым поколением, автор приходит к выводу, что шестое «агрессивное поколение», используя современные технологии, создаёт картины, прорывающие границы мифологического и реального, тем самым трансформируя устоявшуюся модель киноповествования.

В последние годы высокий интерес учёных вызывает феномен гонконгского кинематографа. Венг Кит Чан рассматривает взаимосвязь территориальных границ и сообщества, обращаясь к двум гонконгским фильмам: *Fung Fung's The Kid* (1950) и *Fruit Chan's Little Cheung* (1999), отмечая особый характер национальной культуры Гонконга, находившейся ранее в положении британской колонии и части КНР сегодня [11]. Карен Фэн изучает столкновение цензуры КНР в области СМИ и критики политики государства гражданами Гонконга, отражённой в независимом фильме «Десять лет» (2015), автор отмечает возрастающую роль интерактивных СМИ и онлайн-активизма в современном обществе [12]. Более ранняя работа Хоэлин Цзоу посвящена сегменту маргинальных молодежных фильмов Гонконга, репрезентирующих социальные проблемы Гонконга [14].

Цяо Ли из Университетского колледжа KDU и Рос Дженнингс из Университета Глостершира в совместном исследовании [7] кинематографа континентального Китая, Гонконга и Тайваня в вопросе факторов влияния и репрезентации общей и локализованной культурной идентичности опираются на концепцию «воображаемых сообществ» Бенедикта Андерсона (1991), определяют «транс-национальную» идентичность кинематографа на китайском языке, имеющего единые национальные корни и различную коннотацию, исходя из общего культурного значения.

Китайскоязычная киноведческая литература в большей степени представлена работами в области изучения специфики представления китайской национальной культуры в кино и «национального

воображения» [18; 22; 24], роли возрождения национальной культуры в кинематографе в качестве ведущей стратегии формирования положительного имиджа КНР [20; 21] и особого типа китайского киноповествования новой эры: от начала демократических реформ и открытости китайской кинематографической мысли, прошедшей через «волну идеологической эмансипации», «волну рыночных реформ» и «волну промышленного капитала» до современного состояния лавирования между независимым кино и кинопроизводством крупных студий [17; 19]. Чэнь Сяюнь [18] отмечает сложность выражения китайских ценностей без искажения в угоду зрелищности и кассового успеха китайских фильмов, также автор заключает, что всё чаще в кинокартинах находит отражение конфликт местной традиционной культуры и современных социальных норм западного образца.

В качестве основной методики для решения исследовательской задачи авторами данной работы избран контент-анализ – один из ведущих методов в области гуманитарных социальных исследований, который позволяет обрабатывать большие массивы текстовой информации с целью получения качественных и количественных показателей. В то же время, выбор контент-анализа как метода изучения национальной идентичности в контексте китайского кинематографа (материковый Китай, Гонконг, Тайвань) на материале рецензий и комментариев пользователей и данных презентационных страниц фильмов, выпущенных в КНР в 2020 г., одного из самых влиятельных веб-сайтов Китая в области кино-контента Douban, связан с его универсальностью, ёмкостью и возможностью выявления паттернов национальной идентичности респондентов в естественной среде. При отборе источников мы руководствовались двумя критериями: «общенациональность распространения» и «просматриваемость страниц пользователями».

На первом этапе исследования были выявлены смысловые единицы контент-анализа. В ходе изучения базы научных источников и веб-страниц Douban.movie<sup>1</sup> фильмов кинопроката на территории КНР в 2020 году, вошедших в топ-10 рейтинга «豆

1 <https://movie.douban.com/> (дата обращения: 01.07.2021).



瓣2020评分最高华语电影»<sup>2</sup> [Douban 2020: лучшие китайские фильмы], определены категории анализа: «языки (диалекты)»; «регионы производства»; «регионы проката»; «территориальное отношение киноповествования»; «общекитайские традиционные ценности»; «роль КПК», – внутри которых сформировались подкатегории смысловых единиц: путунхуа, южноминьский, кантонский, тибетский; материковый Китай; Тайвань; Тайвань; материковый Китай и Тайвань; материковый Китай и Гонконг; материковый Китай, Тайвань, Гонконг – внутри трёх категорий; даосизм и конфуцианство, китайские боевые искусства, историческое наследие, поиск национальных корней, традиции национального кинематографа; цензура, поддержка кинокартин, критика (включая родственные понятия).

На следующем этапе был разработан классификатор контент-анализа, фиксирующий единицы выражения каждой смысловой подкатегории. Единицей анализа текста подкатегорий путунхуа, южноминьский, кантонский, тибетский избрано *слово*; материковый Китай, Тайвань, Гонконг, материковый Китай и Тайвань, материковый Китай и Гонконг, материковый Китай, Тайвань, Гонконг, в категориях «регионы производства» и «регионы проката» – *слово*, в категории «территориальное отношение киноповествования» – *тема*. Даосизм и конфуцианство, китайские боевые искусства, историческое наследие, поиск национальных корней, традиции национального кинематографа, цензура, поддержка кинокартины, критика – *тема*. Единицей счёта в данном исследовании выступает факт упоминания той или иной смысловой единицы. В рамках третьего этапа исследования были созданы бланки контент-анализа текстовых источников и произведено сопоставление результатов контент-анализа с показателями опросов национальной идентичности жителей Тайваня и Гонконга в 2020 году [16; 23] и информацией научных исследований.

Прежде чем перейти непосредственно к интерпретации полученных данных контент-анализа, необходимо систематизировать данные научных работ и опросов, используемых для сопоставления.

**1/** Национальная идентичность КНР неразрывно

связана с действиями КПК в данном вопросе, так как является важнейшим фактором формирования положительного внешнеполитического имиджа страны, демонстрируя богатую китайскую историю, культурное разнообразие, гармоничное существование различных этносов и социальную стабильность [4].

**2/** Представители гонконгского, тайваньского и континентального кинематографа участвуют в производстве совместных оригинальных кинолент в материковом Китае [4].

**3/** Государственная цензура кинематографа КНР являет модель, в которой институциональная власть обладает монополией полномочий, а слабая и пассивная аудитория не способна оказать влияние, киноиндустрия лишена возможности создавать картины, выражающие отклоняющиеся от генеральной линии КПК взгляды [12].

**4/** Кино континентального Китая, Гонконга и Тайваня разделяет и презентует общее богатое культурное наследие, включающее культуру конфуцианства (особенно конфуцианскую семейную иерархию), даосизм, китайские боевые искусства. «Существует общее культурное значение (культурная близость), которое распространяется на три кинематографа на китайском языке. Мы используем термин «китайскость» для обозначения выражений общей культурной, исторической и философской преемственности...» [7].

**5/** Каждый из трёх кинематографов обладает особым политическим и историческим опытом. При одновременном утверждении их однородности и неоднородности с точки зрения культурной/национальной идентичности [7]. Данные опроса, проведённого в 2020 году, показывают, что около двух третей тайваньских граждан не считают себя китайцами: исследовательский центр Pew Research Center обнаружил, что 66 % людей считают себя тайваньцами, 28 % думают, что они одновременно тайваньцы и китайцы, и лишь 4 % считают себя китайцами, кроме того, около 2,3 % населения Тайваня принадлежат к некитайским коренным народам. Молодое поколение сформировало уникальную идентичность – 83 % респондентов до 30 лет заявили, что не считают себя китайцами. Профессор Тайваньского университета Тамкан Александр Хуанг видит в этом вопрос политической, а не этнической

<sup>2</sup> <https://movie.douban.com/annual/2020?source=navigation> (дата обращения: 01.07.2021).



принадлежности. Молодое поколение тайваньских граждан выросло в условиях демократии, а Китай – однопартийного государства. Ещё одним фактором является дипломатическое давление Китая на Тайвань и его военные учения, проводимые в непосредственной близости к острову [16].

6/ Гонконгский институт общественного мнения в 2020 году опубликовал результаты опроса определения своей идентичности гражданами Гонконга: 50 % респондентов назвали себя «жителями Гонконга», 25 % назвали себя «жителями Гонконга в Китае», 13 % назвали себя «китайцами» и 11 % назвали себя «Народ Гонконга “китайский народ”». Таким образом, 75 % респондентов считают себя жителями Гонконга в широком смысле и 24 % – жителями Китая в широком смысле. Чен Цзюньлин, доцент кафедры психологии Университета Гонконга, считает, что идентичность – это не просто познание объективных фактов, но и эмоциональный выбор. Он утверждает, что идентичности «гонконгских людей» и «китайцев» не обязательно противоположны, но сегодня являются признаками оппозиции, то есть обратно пропорциональны [23].

В результате контент-анализа презентационных страниц фильмов кинопроката на территории КНР в 2020 году на сайте Douban.movie, топ-10 рейтинг «豆瓣2020评分最高华语电影» [Douban 2020: лучшие китайские фильмы] (10 страниц), и 16 рецензий пользователей было выявлено 152 упоминания в рамках избранных категорий.

Категория «языки (диалекты)» состояла из 4 подкатегорий, отражающих языковое разнообразие кинематографа КНР:

- путунхуа – 8 упоминаний;
- южноминьский – 2 упоминания;
- кантонский – 5 упоминаний;
- тибетский – 2 упоминания.

20 % анализируемых фильмов не были представлены на официальном языке КНР: «Воздушный шарик» (2019) тибетского режиссёра Пема Цедена, повествующий о семье тибетских скотоводов и столкновении буддийских традиций и современных реалий, и гонконгский ЛГБТ-фильм «Поцелуй в сумерках» (2019).

Следующая выделенная категория анализа – «регион производства», состоит из 6 подкатегорий:

- материковый Китай – 5 упоминаний;

- Тайвань – 2 упоминания;
- Гонконг – 2 упоминания;
- материковый Китай и Тайвань – 0 упоминаний;
- материковый Китай и Гонконг – 1 упоминание;
- материковый Китай, Тайвань, Гонконг – 0 упоминаний.

Среди рассматриваемых кинокартин 60 % были созданы при участии кинокомпаний материкового Китая, остальные 40 % составляют гонконгские «Золотой город» (2019), «Поцелуй в сумерках» (2019); тайваньские «Сезон дождей» (2019) и «A Sun» (2019).

В категорию «регионы проката» вошло 7 подкатегорий:

- материковый Китай – 3 упоминания;
- Тайвань – 1 упоминание;
- Гонконг – 0 упоминаний;
- материковый Китай и Тайвань – 0 упоминаний;
- материковый Китай и Гонконг – 3 упоминания;
- Гонконг и Тайвань – 2 упоминания;
- материковый Китай, Тайвань, Гонконг – 1 упоминание.

70 % фильмов были представлены в материковом Китае; тайваньский фильм «Сезон дождей» (2019) вышел в прокат в трёх регионах Китая.

Категория «территориальное отношение киноповествования», включала 7 подкатегорий:

- материковый Китай – 8 упоминаний;
- Тайвань – 4 упоминания;
- Гонконг – 10 упоминаний;
- материковый Китай и Тайвань – 0 упоминаний;
- материковый Китай и Гонконг – 3 упоминания;
- материковый Китай, Тайвань, Гонконг – 0 упоминаний.

Подкатегории «материковый Китай» и «Гонконг» составляют 32 % и 40 % соответственно, содержащих темы: юридических взаимоотношений континентального Китая и Гонконга: «Революции зонтиков» 2014 года, протестов 2019 года в Гонконге против законопроекта об экстрадиции; финансирования и цензуры правительством КНР в контексте киноленты «Золотой город» (2019). 12 % – упоминания, связанные с «особой тайваньской эстетикой» в «Сезоне дождей» (2019).

В категории «общекитайские традиционные ценности» зафиксировано 6 подкатегорий:

- даосизм и конфуцианство – 19 упоминаний;



- китайские боевые искусства – 0 упоминаний;
- историческое наследие – 38 упоминаний;
- поиск национальных корней – 4 упоминания;
- традиции национального кинематографа – 10 упоминаний;
- китайские кинофестивали – 9 упоминаний.

Подкатегория «историческое наследие» составила 47,5 % – тема японской оккупации, битвы при горе Сонг, гражданской войны в Китае, правительства Чан Кайши, Олимпиады в Пекине, Национального дня. 23,75 % – «даосизм и конфуцианство»: кризис конфуцианской патриархальной модели семьи. 12,5 % – «традиции национального кинематографа»: Чжан Имоу, повествование в классической стилистике «на грани воображения и реальности». 11,25 % – «китайские кинофестивали»: «Золотая лошадь» (Тайвань), «Шанхайский кинофестиваль», «Международный кинофестиваль в Пинъяо», «Пекинский кинофестиваль», «Кинофестиваль в Макао». 5 % – «поиск национальных корней» в «Одной секунде» (2019) Чжана Имоу.

Категория «роль КПК» подразделялась на 3 подкатегории:

- цензура – 9 упоминаний;
- поддержка кинокартин – 0 упоминаний;
- критика – 0 упоминаний.

«Цензура» со стороны правительства КНР в исследуемых источниках рассматривалась как ограничение творческой свободы режиссёров, попытка социального контроля, политическое давление, направленное в сторону Гонконга, консерватизм взглядов.

Результаты проведённого контент-анализа соотносятся с данными научных источников и опросов жителей Тайваня и Гонконга следующим образом:

Среди элементов выборки не нашло отражение положение об эффективности действий КПК по сохранению и воспроизводству национальной идентичности Китая в области кинематографа, анализируемые источники фиксируют негативное восприятие зрительской аудиторией патриотических фильмов «Победа» и «Восемь сотен», основанных на событиях китайской истории XX века. В рецензиях фильмов «Золотой город» (Гонконг), «Поцелуй в сумерках» (Гонконг), «Сезон дождей» (Тайвань) наблюдается отчуждение консервативных взглядов континентального Китая, критика цензуры, и главным образом

политики КПК в отношении Гонконга и Тайваня, что подтверждается результатами опросов.

Продолжается тенденция совместного кинопроизводства Гонконга и материкового Китая – «Победа» (2019), работы режиссёров всех трёх кинематографов были представлены на кинофестивалях страны. Общей темой, проходящей лейтмотивом практически во всех исследуемых кинолентах, стал кризис традиционной патриархальной семьи. Второе место в рейтинге лучших фильмов 2020 года занимает работа режиссёра пятого поколения Чжана Имоу, демонстрирующая, как отмечено пользователями, ностальгический классический китайский кинематограф, влияние которого прослеживается в картинах «Воздушный шарик» (континентальный Китай), «Солнце» (Тайвань).

Анализ научных источников в области изучения национальной идентичности Китая позволяет сформировать целостное представление о предмете исследования: наличии большого сектора государственного влияния на создание образа национальной идентичности в кинематографе, нестабильной политической обстановке между Тайванем, Гонконгом и КНР, общим и особым культурно-историческом опыте территорий, – и служат базой для разработки методологии контент-анализа.

В результате проделанной работы можно сделать вывод о том, что национальная идентичность в контексте современного китайского кинематографа (материковый Китай, Гонконг, Тайвань) проявляется в обращении к приёмам классического китайского кинематографа режиссёрами нового поколения, проведении кинофестивалей, обеспечивающих культурный обмен между кинематографистами различных регионов КНР и мира, совместном кинопроизводстве материкового Китая и Гонконга. Три кинематографа развивают проблематику традиционализма в современном китайском обществе. Важно отметить, что выборка источников данного исследования позволяет сделать лишь первоначальные выводы о вопросе национальной идентичности через призму современного кинематографа Китая. Изученные документы, выбор категорий контент-анализа и элементов сопоставления не раскрывают в полной мере специфику рассматриваемого явления, открывая перспективы для дальнейшего комплексного исследования.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Авходеева Е.А. Сохранение национально-культурной идентичности в условиях открытого культурного пространства (на примере Китая): диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01 / Авходеева Евгения Андреевна. Волгоград, 2015. 160 с.
- 2/ Андреев И.А. Китайское кино: контуры «мягкой силы» // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. 2019. № 1 (72). С. 101–109.
- 3/ Исаев А.С. Китайский кинематограф в 2013 году: новые тенденции // Китайская Народная Республика: политика, экономика, культура: К 65-летию КНР. Москва: Издательство «Форум», 2014. С. 354–360.
- 4/ Исаев А.С. Китайский кинематограф нового тысячелетия. Москва: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт Дальнего Востока Российской академии наук, 2016. 274 с.
- 5/ Исаев А.С. Современное социальное кино Китая // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. 2020. Т. 1. № 8. С. 79–125.
- 6/ Кочетков В.В., Грачиков Е.Н. Идентичность как источник «мягкой силы» Китая // Вестник Московского университета. Серия 25: Международные отношения и мировая политика. 2014. Т. 6. № 3. С. 40–62.
- 7/ Ли Ц., Дженнингс Р. Конкурирующие идентичности: изучение культурных, исторических и политических сложностей «трех Китаев» // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2019. № 2. С. 169–200.
- 8/ Меркушина Я.С. Культурная идентичность современного китайского общества // Дискуссия. 2013. № 7 (37). С. 38–41.
- 9/ Помелова Ю.П. Проблемы формирования национальной идентичности в Китайской Народной Республике (2002–2012 гг.): диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук: 07.00.03 / Помелова Юлия Павловна. Нижний Новгород, 2020. 235 с.
- 10/ Cao J.B. Deviation and Restoration of Mundaneness and Mythological Nature in Chinese Cinema-Evolution of Chinese Directors of Different Generations over the Past Forty Years after the Reform and Opening-up Policy // Comparative Literature-East & West. V. 2. I. 2. 2018. Pp. 135–150.
- 11/ Chan W.K. Beyond nationhood: Border and coming of age in Hong Kong cinema // Global Media and China. V. 5. № 2. 2020. Pp. 154–168.
- 12/ Fang K.R. Cinema Censorship and Media Citizenship in the Hong Kong Film Ten Years // Surveillance & Society. V. 16. № 2. 2018. Pp. 142–157.
- 13/ Moon H.C., Yin W.Y. How Chinese Filmmakers Effectively Respond to Chinese Government Policy for Enhancing Their Competitiveness // Global Policy. V. 11. 2020. Pp. 47–55.
- 14/ Zhou X.L., On the Rooftop: A Study of Marginalized Youth Films in Hong Kong Cinema // Sungkyun Journal of East Asian Studies. V. 8. № 2. 2008. Pp. 163–177.
- 15/ Zhouxiang L., Zhang Q., Hong F. Projecting the “Chineseness”: Nationalism, Identity and Chinese Martial Arts Films // International Journal of The History Of Sport. V. 31. № 3. 2014. Pp. 320–335.
- 16/ 李鱼: 香港民调: “中国人”身份认同感降至新低 2020 年第. 固定链接 URL: <https://p.dw.com/p/3drsR>
- 17/ 王晖/艾志杰: «新生代电影导演的青春叙事», «南京师大学报: 社会科学版» 2020 年第.
- 18/ 陈晓云: «当下中国电影的类型自觉与价值建构», «中国文艺评论» 2019 年第11期.
- 19/ 饶曙光 李国聪: «东方好莱坞: 香港电影思潮流变与工业图景», «艺术百家» 2019 年第.
- 20/ 杨乘虎 高云: «【文萃】杨乘虎 高云: 中国电影国家形象的建构与国际传播», «民族艺术研究» 2018 年第.
- 21/ 周云龙: «中国崛起与文化本真性: 当代华语电影的国家形象建构», «东南学术» 2017 年第
- 22/ 苏涛: «功夫喜剧: 类型、风格与文化想象», «当代电影» 2016 年第.
- 23/ 金丹元: «华语电影”中的“民族想象”与差异性审美», «北京电影学院学报» 2013 年第3期第104~107页.
- 24/ 台湾: 民调发现公民认为自己不是中国人. 2021 年第. 固定链接 URL: <https://clck.ru/WDWS2>

## REFERENCES

- 1/ Avhodeeva, E.A. (2015), Sohranenie nacional'no-kul'turnoj identichnosti v usloviyah otkrytogo kul'turnogo prostranstva (na primere Kitaya) [Preservation of national and cultural identity in an open cultural space (on the example of China)], Cand. Sc. Thesis, Volgograd, 160 p. (in Russ.)
- 2/ Andreev, I.A. (2019), “Chinese Cinema: The Contours of “Soft Power””, POISK: Politics. Social studies. Art. Sociology. Culture, no. 1 (72), pp. 101–109. (in Russ.)
- 3/ Isaev, A.S. (2014), “Chinese cinema in 2013: new trends”, Kitajskaya Narodnaya Respublika: politika, ekonomika, kul'tura: K 65-letiyu KNR [People's Republic of China: politics, economy, culture: To the 65th anniversary of



the PRC], Forum Publishing House, Moscow, pp. 354–360. (in Russ.)

**4/** Isaev, A.S. (2016), *Kitajskij kinematograf novogo tysyacheletiya* [Chinese Cinema of the New Millennium], Federal State Budgetary Institution of Science Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences, Moscow, 274 p. (in Russ.)

**5/** Isaev, A.S. (2020), "Modern social cinema of China", *Chelovek i kul'tura Vostoka. Issledovaniya i perevody* [Man and culture of the East. Research and translations], no. 1 (8), pp. 79–125. (in Russ.)

**6/** Kochetkov, V.V. (2014), "Identity as a source of "soft power" in China", *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University], ser. 25, vol. 6, no. 3, pp. 40–62. (in Russ.)

**7/** Li C., Dzhennings R. (2019), "Competing Identities: Exploring the Cultural, Historical and Political Complexities of the Three Chinas", *Galactica Media: Journal of Media Studies*, no. 2, pp. 169–200. (in Russ.)

**8/** Merkushina, Ja.S. (2013), "Cultural identity of modern Chinese society", *Diskussiya* [Discussion], no. 7 (37), pp. 38–41. (in Russ.)

**9/** Pomelova, Ju.P. (2020), *Problemy formirovaniya nacional'noj identichnosti v Kitajskoj Narodnoj Respublike (2002–2012 gg.)* [Problems of the formation of national identity in the People's Republic of China (2002–2012)] Cand. Sc. Thesis, Nizhnij Novgorod, 235 p. (in Russ.)

**10/** Cao, J.B. (2018), "Deviation and Restoration of Mundaneness and Mythological Nature in Chinese Cinema-Evolution of Chinese Directors of Different Generations over the Past Forty Years after the Reform and Opening-up Policy", *Comparative Literature-East & West*, vol. 2, I. 2, pp. 135–150. (in Eng.)

**11/** Chan, W.K. (2020), "Beyond nationhood: Border and coming of age in Hong Kong cinema", *Global Media and China*, vol. 5, no. 2, pp. 154–168. (in Eng.)

**12/** Fang, K.R. (2018), "Cinema Censorship and Media Citizenship in the Hong Kong Film Ten Years" *Surveillance & Society*, vol. 16, no. 2, pp. 142–157. (in Eng.)

**13/** Moon, H.C., Yin, W.Y. (2020), "How Chinese Filmmakers Effectively Respond to Chinese Government Policy for Enhancing Their Competitiveness", *Global Policy*, vol. 11, pp. 47–55. (in Eng.)

**14/** Zhou, X.L. (2008), "On the Rooftop: A Study of Marginalized Youth Films in Hong Kong Cinema", *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, vol. 8, no. 2, pp. 163–177. (in Eng.)

**15/** Zhouxiang, L., Zhang, Q., Hong, F. (2014), "Projecting the "Chineseness": Nationalism, Identity and Chinese Martial Arts Films", *International Journal of The History*

Of Sport, vol. 31, no. 3, pp. 320–335. (in Eng.)

**16/** Taiwan: Polls find that citizens think they are not Chinese (2021), Available at: <https://clck.ru/WDWS2> (Accessed 06 February 2022). (in Chin.)

**17/** Wang, H., Ai, Zh. (2020), "The New Youth Narrative of the New Generation of Film Directors", *Journal of Nanjing Normal University, Social Science Edition*. (in Chin.)

**18/** Chen, X. (2019), "The Type Consciousness and Value Construction of Current Chinese Movies", *Chinese Literature and Art Review*, 11. (in Chin.)

**19/** Rao, Sh., Li G. (2019), "Oriental Hollywood: Hong Kong Film Trends and Industrial Vision", *Hundred Artists*. (in Chin.)

**20/** Yang, Ch.G.Yu. (2018), "(Wen Cui) Yang Chenghu Gao Yun: National Image Construction and International Communication of Chinese Films", *Ethnic Art Research*. (in Chin.)

**21/** Zhou, Yu. (2017), "The Rise of China and the Authenticity of Culture: The National Image Construction of Contemporary Chinese Films", *Southeast Academics*. (in Chin.)

**22/** Su, T. (2016), "Kung Fu Comedy: Genre, Style and Cultural Imagination", *Contemporary Film*. (in Chin.)

**23/** Lee, Y. (2020), Hong Kong polls: "Chinese" identity has dropped to a new low. Available at: <https://p.dw.com/p/3drsR> (Accessed 06 February 2022). (in Chin.)

**24/** Jin, D. (2013), "'National Imagination' and Different Aesthetics in "Chinese Films"", *Journal of Beijing Film Academy*, no. 3, pp. 104–107. (in Chin.)

### Сведения об авторах

Сертакова Екатерина Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и искусствovedения, Сибирский федеральный университет  
E-mail: sertachok@mail.ru

Хуснуллина Регина Евгеньевна, студентка 2 курса кафедры культурологии и искусствovedения, Сибирский федеральный университет  
E-mail: husnullina020101@gmail.com

### Authors information

Ekaterina A. Sertakova, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor of Department of Culturology and Art History, Siberian Federal University  
E-mail: sertachok@mail.ru

Regina E. Khusnullina, student at the Department of Culturology and Art Criticism, Siberian Federal University  
E-mail: husnullina020101@gmail.com



УДК 78.071.01; 791.63

## ТРИЛОГИЯ «КАЦИ»: ОПЫТ СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ ГОДФРИ РЕДЖИО И ФИЛИППА ГЛАССА

**А.О. КОЗЫРЕВ, С.В. ЛАВРОВА**

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 191023, Санкт-Петербург, Россия  
Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россия

**АННОТАЦИЯ.** В условиях глобализации информационных процессов особенно актуальным для современного человека является существование медиапространства. Ключевую нишу в нём занимает кинематограф, ставший одной из важнейших культурных форм XX – начала XXI века, где сформировался уникальный язык коммуникации. В фокусе внимания данной статьи – опыт со-творчества известного американского кинорежиссёра-документалиста Годфри Реджио и композитора-минималиста Филиппа Гласса. На примере знаменитой трилогии «Каци», ставшей для её авторов счастливым дебютом в кинематографе, рассматривается творческий процесс взаимодействия двух больших художников. В исследовании представлен обзор фильмов «Каци», раскрываются их стилевые черты, помогающие осмыслению идейно-смысловой концепции кинотрилогии, анализируются философские аспекты совместной работы режиссёра и композитора, создавших уникальный видеоарт, во многом опередивший своё время.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Г. Реджио, Ф. Гласс, видеоарт, документальный фильм, изображение и музыка, трилогия «Каци», саундтрек, таймлапс.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## FILM TRILOGY “KATSI”: EXPERIENCE OF JOINT WORK OF GODFREY REGGIO AND PHILIP GLASS

**A.O. KOZYREV, S.V. LAVROVA**

Vaganova Ballet Academy, 191023, Saint Petersburg, Russian Federation  
Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** In the context of the globalization of information processes, the existence of a media space is especially relevant for modern people. A key niche in it is the cinema, which has become one of the most important cultural forms of the 20th – early 21st centuries, where a unique language of communication has been formed. The focus of this article is the experience of the joint work of the famous American documentary filmmaker Godfrey Reggio and minimalist composer Philip Glass. On the example of the famous “Katsi” trilogy, which became the debut in cinema for its authors, the process of interaction and features of the creative tandem of two large artists is considered. The work presents an overview of the “Katsi” films, reveals their style features that help make sense of the ideological and semantic concept of the trilogy, analyzes the philosophical aspects of the joint work of the director and composer, who created a unique video art that is largely ahead of its time.

**KEYWORDS:** G. Reggio, F. Glass, minimalism, video art, experimental and documentary film, image and music, “Katsi” trilogy, soundtrack, timelapse.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The authors declare the absence of conflict of interests.

*«Подлинное творчество – это непременно реализация собственной веры, внутренней религиозности»  
Г. Реджио [2]*

Творчество американца Годфри Реджио (рисунок 1), преломляя в себе актуальные художественные тенденции второй половины XX столетия, стало во многом знаковым явлением в мировом кинематографе. Реджио – один из тех выдающихся мастеров кино, кто целенаправленно создавал свой особый, уникальный для современников, художественный мир, концентрируясь на поиске новых выразительных возможностей киноязыка, способного раскрыть авторские оригинальные идеи. Вместе с тем его наследие, несмотря на широкое признание аудитории, кинематографистов, ещё не получило развернутого осмысления в научной литературе. Это обстоятельство определяет актуальность темы работы, направленной на изучение специфики творческой лаборатории американского режиссёра.

Как известно, Годфри Реджио пришёл в киноиндустрию в начале 1980-х гг. Его уникальный жизненный и духовный опыт, накопленный к тому времени<sup>1</sup>, нашёл отражение в концептуальном документальном кино, где режиссёр показывает «язвы» эпохи научно-технического прогресса, предвещает гибель «человеческого в человеке», приносящего своё духовное начало, окружающую природу в жертву технологиям<sup>2</sup>.

Своеобразной точкой отсчёта для экзистенциального «месседжа» современному цивилизованному человеку в кинематографе стала трилогия



**Рисунок 1.** Годфри Реджио за работой.  
<http://soloneba.com/just-call-me-god/>



**Рисунок 2.** Филипп Гласс.  
[https://avatars.mds.yandex.net/get-zen\\_doc/3776461/pub\\_5f99c3982676b17513598ffb\\_5f99c56c0e34a96ab30618c1/scale\\_2400](https://avatars.mds.yandex.net/get-zen_doc/3776461/pub_5f99c3982676b17513598ffb_5f99c56c0e34a96ab30618c1/scale_2400)

<sup>1</sup> В юности Реджио, в поисках своей мировоззренческой позиции, вступил на путь веры и около 14 лет – 10 из них сохраняя «обет молчания» (!) – провёл в стенах монастыря католического ордена в Мексике [2].

<sup>2</sup> Философские взгляды режиссёра, яркого противника технократии, до кинематографа нашли отражение в активной общественной деятельности – еще в начале 1970-х гг. он был одним из инициаторов создания общественной кампании, направленной против агрессивного вторжения технологий «в личную жизнь и контроля над поведением человека» (см. об этом [2]).

«Каци»<sup>3</sup> (1983, 1988, 2002), принёсшая Годфри Реджио признание публики и мировую известность. Немаловажную роль в этом успехе сыграла оригинальная музыка к фильмам, созданная известным американским композитором-минималистом Филиппом Глассом (рисунок 2). Рассмотреть процесс создания кинотрилогии «Каци» для осмысления идейно-смысловой концепции, определившей особенности и творческого тандема режиссёра и композитора, представляется интересной исследовательской задачей.

Представим общий драматургический план кинотрилогии, отразившей философское мироощущение Годфри Реджио. Её «концепция реальности» глазами человека XX века выглядит следующим образом. Первая часть – “Kooyaanisqatsi” («Койянискаци») – это апокалиптическое видение столкновения двух разных, «полярных» миров – городской жизни и окружающей среды. Другие две ленты, “Powaqqatsi” («Поваккаци») и “Naqoyqatsi” («Накойкаци»), демонстрируют тщательное, во многом провокационное исследование режиссёром того, как технологии проникли в повседневную жизнь современного человека<sup>4</sup>.

Особо подчеркнём, что кинотрилогия Реджио, дискретная на первый взгляд, полностью лишена также дикторского текста и какой-либо актёрской игры – устоявшихся коммуникационных скреп в документалистике. Только музыкальное оформление вместе с видеорядом рождает необходимую эмоционально-психологическую атмосферу, раскрывая «эхо души» режиссёра, отчаянно восстающего против техногенной цивилизации.

Вместе с тем в трилогии есть объединяющие темы и образно-смысловые «нити», которые проч-

3 «Каци» (в переводе с языка индейцев хопи – «жизнь») – это неформальное название кинотрилогии, данное самим режиссёром и закрепившееся в публицистической и исследовательской литературе.

4 Первый фильм кинотрилогии показывает Северное полушарие, мир с высокой кинетической энергией и ускорением, «Поваккаци» рассказывает о Южном полушарии, открывая принципиально другой мир – огромный конгломерат людей, проживающих в Перу, Бразилии, Кении, Египте, Непале и Индии. В фильме показан контраст существующих традиционных способов жизни и народного уклада, и того, как они разрушаются вследствие внедрения технологических процессов.

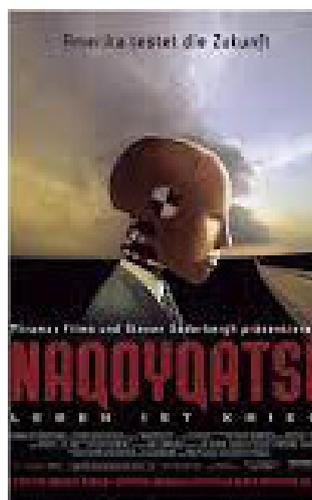
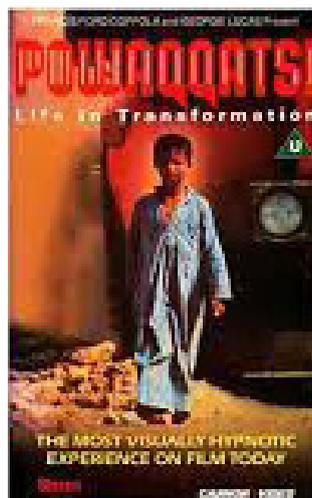


Рисунок 2. Трилогия «Каци» Годфри Реджио.  
<http://360.repnoe.net/festival/news/trilogiya-qatsi/>



но связывают фильмы воедино. Прежде всего обращают на себя внимание названия работ, которые наряду с необычностью демонстрируют сквозной принцип. Годфри Реджио считал, что английский язык находится в состоянии упадка, поскольку он потерял способность адекватно описывать современный мир. По мнению режиссёра, в английский язык встроен целый набор культурных предубеждений и штампов, поэтому он не захотел ассоциировать их с названиями своих фильмов, и выбрал незнакомый большинству людей язык, а именно уникальный язык хопи – самый старый язык коренных жителей Северной Америки, чтобы попытаться раскрыть отличную от западной культуры метафизическую точку зрения<sup>5</sup>. Сталкиваясь со своей аудиторией со «странным» языком, Реджио таким образом подготавливает её и к необычным впечатлениям. В переводе с языка *хопи*, «каци» означает «жизнь», а в соединении с другим словом – «образ жизни». В каждом из названий фильмов «каци» сочетается с другим словом на языке хопи, образуя разное значение. Так, *Koyaanisqatsi* можно интерпретировать как «безумная жизнь» или «жизнь, выведенная из равновесия», *Powaqqatsi* в переводе звучит как «жизнь в изменении» или более развернуто – «образ жизни, который питается другими для своего продвижения», а *Naqoyqatsi* означает «жизнь как война» [6].

Ещё одной специфичной чертой, общей для всех трёх фильмов, является их децентрализованный *ненарративный стиль*, который принёс Годфри Реджио популярность. Вспомним, что распространённой практикой в массовом кинопроизводстве того времени было использование кинематографии и музыки в качестве «фона» для сценария, актёров, развития сюжетной линии. У Реджио, напротив, изображение и звук представлены как альтернативные первичные языки. В его «невербальных» работах повествование полностью отключено. Три различных фильма состоят из бесконечных разрозненных

и разнородных образов, объединяясь в сложную визуально-звуковую партитуру. Особо отметим, что в первых двух фильмах почти все используемые изображения поступают с основного устройства – рендеринга съёмочного процесса: выездная съёмка в различных точках мира.

Таким образом режиссёр демонстрирует дестабилизацию метанарративов обычного кинематографического опыта и пытается избавиться от предубеждений, которые их сопровождают. Зритель словно бы отчуждён этой новой коммуникативной установкой, но он осознаёт, что видит и слышит, полностью самостоятельно воспринимая аудиовизуальный ряд. Подобный многовалентный стиль фильмов «Каци» даёт зрителям возможность найти в них собственный смысл, предлагает создать свою интерпретацию увиденного. Более того, режиссёр вовсе не настаивает на императивности своих идей, заявляя следующее: «Я смотрю на структуру каждого фильма в “трилектическом” смысле. Есть изображение, есть музыка, и есть зритель, каждый из которых имеет свою точку зрения, отбрасывающую определённую тень» [7, с. 58–59].

В то время как кинематографический стиль Реджио очевидно имеет децентрализованное качество, через все три фильма проходит общая тема, создающая важные идейно-смысловые скрепы. Режиссёр показывает переход человека как хозяина жизни от первозданной природы в цивилизацию, технологическую среду как среду обитания. Для того, чтобы создать визуальный эффект ускорения и дезориентации, Реджио широко использует цейтраферную съёмку или *таймлапс*<sup>6</sup>. По воспоминаниям самого режиссёра, он вплотную подошёл к данной технике после знакомства с фильмом Хилари Харрис «Организм» (1975), где использовалась покадровая съёмка городской среды. Как объясняет Реджио, «в случае с “Кояанискаци” мы смотрели на очень ускоренный мир, мир плотности, критической массы, и я чувствовал, что техника покадровой съёмки

5 Обращение к языку хопи не является просто эффектным приёмом. Режиссёр, проживая в Санта-Фе (юг Америки), часто бывал в селении индейцев древнейшего племени хопи, расположенному недалеко от города. Он много общался со старейшинами племени, у которых учился, черпал секреты жизненной мудрости, ставшие для него впоследствии отправной точкой в творчестве.

6 Таймлапс (с англ. Time-lapse «промежуток времени») – это покадровая, замедленная съёмка объекта с одного ракурса с определённым интервалом времени, после чего кадры объединяются в общее видео, позволяющее увидеть в «свёрнутом», ускоренном режиме изменения объекта, происходившие с ним за длительный отрезок времени.



будет чрезвычайно важна для выражения переживания субъекта» [2, с. 122–123]<sup>7</sup>.

Использование таймлапса в кинотрилогии позиционируется как новое средство выразительности, наполняя обычное и обыденное на экране новым и незнакомым. Во-вторых, техника таймлапса в сочетании с дезориентирующим монтажом изображения и звука передаёт постмодернистский субъектный опыт, который часто кодируется как децентрализованный. В-третьих, в этом мире симуляции, с его избытком знаков и звуков и их ускорением, оригинально претворяются идеи философа, гуру постмодерна Ж. Бодрийера о гиперреальности, которая уничтожает реальное. В-четвёртых, согласно Макдональду, замедленная съёмка сводит индивидуальные действия к шаблонам. То есть, он имеет в виду, что как только отдельные движения людей ускоряются, они теряют свою уникальность и становятся однородными, роботизированными, при этом теряя «человечность». Таким образом, осознанно выбранная техника съёмки в «Койяанискаци» подчёркивает интеграцию постмодернистского субъекта в технологическую среду, что приводит к его/её дегуманизации, поскольку он/она теряет некоторые из своих человеческих качеств и приобретает машинные качества, становясь киборгом.

Аудиоряд кинотрилогии «Каци» является неотъемлемой её частью, тем уникальным звуковым «механизмом», раскрывающим и углубляющим идейно-смысловую концепцию режиссёра. Как известно, при начале съёмок «Кояанискаци» коллеги по площадке настойчиво предлагали Годфри Реджио использовать в качестве музыки к кинофильмам произведения В.-А. Моцарта или Л. ван Бетховена. Однако режиссёр сразу отказался, аргументируя своё решение тем, что «не был лично знаком с Бетховеном», и соответственно, не может объяснить композитору свой замысел. Кроме того, Реджио был абсолютно убеждён, что классическая

музыка, пусть и являющаяся шедевральной, общепризнанной, эмоционально не соответствует его картинам, так как зачастую привлекает слишком много внимания, как бы отчуждая, «отрывая» от изображения, а значит и смысла, который в нём заложен (см. об этом: [7, с. 60–62]).

К моменту приглашения к работе над трилогией композитор Филип Гласс не имел в целом опыта работы в кинематографе. Однако дебютный тандем Реджио и Гласса уникален, прежде всего, потому, что уникален результат их со-творчества. О своём сотрудничестве с композитором Реджио говорил, что без Филиппа его фильмов просто бы не существовало [6]. В книге «Слова без музыки» [1] Гласс оставил ценные воспоминания об уникальной совместной деятельности с режиссёром, которую он обозначил как полноправный партнёрский диалог-погружение.

Их встреча была инициирована самим Годфри Реджио, который позвонил Глассу по телефону и, представившись другом Р. Вурлитцера<sup>8</sup>, сообщил, что он видит только его в качестве композитора к фильму, над которым сейчас начал работать. Изначально Гласс отказал, сказав, что «я не пишу музыку для кино»<sup>9</sup>. Реджио оказался настойчив, и уже через два дня состоялась личная встреча, на которой тот показал смонтированный 10-минутный фрагмент будущего фильма «Кояанискаци» на подобранную им самостоятельно музыку из произведений Гласса и какого-то японского представителя электронного направления. «Я согласился, что моя музыка лучше подходит, – вспоминает композитор, – не осознавая: тем самым я автоматически принимаю его предложение о сотрудничестве» [1, с. 373].

Гласс подчёркивал, что их общение было удивительным, отличающимся от его прежних творческих контактов, прежде всего тем, что собственно работе предшествовало длительное обсуждение той уни-

7 И хотя кинотрилогия «Каци» и не является «пионером» таймлапсинга (такая съёмка успешно существует с момента изобретения камеры), Реджио действительно внедрил таймлапс в качестве основного языка кинематографа для отражения идейно-смыслового содержания, оказав заметное влияние на развитие индустрии видео-рекламы и массмедиа.

8 Известный американский писатель, актер, сценарист.

9 Композитор пишет об этом в своей книге «Слова без музыки» [1], воссоздавая ситуацию знакомства и начала работы с Реджио над «Кояанискаци». Однако подчеркнём, что там же Филип Гласс пишет, что на момент приглашения к творческому сотрудничеству (конец 1970-х гг.) он уже написал музыку к документальному фильму об известном американском скульпторе Марке ди Суверо (1977) [1, с. 373], однако эта работа не вошла в устойчивый перечень киноработ композитора.



кальной «концепции реальности», которую хотел воплотить Реджио в своей кинотрилогии. «Годфри говорил со мной о своих замыслах и о контексте фильмов, а я слушал. Воззрения Годфри производили сильное впечатление, и, хотя в наше время подобные идеи стали общеизвестными, в те дни, когда он их формулировал, они были уникальными. <...> Мы с Годфри ездили вместе на все натурные съёмки: в Южную Америку, в Африку, куда угодно...» [1, с. 375, 380].

Таким образом, композитор постоянно находился на съёмочной площадке, максимально вживаясь «в натуру» на этих «киноэкспедициях»: «Я мог бы всё домыслить, но тогда определённо бы что-то упустил...» [Там же, с. 380]. Он мог часами пристально наблюдать за процессом монтажа, пытаюсь проникнуть во все «уголки» сознания режиссёра, что определило качественно иной подход к пониманию аудиовизуального пространства фильмов трилогии.

В результате композитор полностью поменял устоявшийся принцип своей работы. «Я очень скоро обнаружил, – пишет Филипп Гласс – чем раньше музыка входит в фильм, тем больше она помогает направлять рабочий процесс. <...> Моя стратегия состояла в том, чтобы как можно дальше отойти от “стандартной” роли композитора в традиционном кинопроцессе, где сочинение музыки относится к постпродакшн, а сама музыка – ингредиент, который надо добавить чуть ли не в последнюю очередь, на финальном этапе создания произведения» [Там же, с. 375, 377]. В результате он писал музыку одновременно с процессом съёмки, а иногда и опережая их. Такой подход в целом не является новаторским – когда музыка к кинофильму могла быть создана, что называется, «онлайн», либо раньше видеоряда<sup>10</sup>. Однако оригинален был сам способ «рождения» звукового эквивалента визуальному ряду.

Например, в процессе обсуждения с Реджио аудиодорожки к изображению (запуск ракеты НАСА, демонстрирующийся в начале фильма «Койянискаци»), Гласс сам услышал нужный тембровый «ландшафт» и его психологический эффект, после

чего оперативно записал для первоначальных кадров аудиофрагменты на живом органе в соборе св. Иоанна Богослова в Манхэттене. Приведём воспоминания композитора, связанные с обсуждением указанного эпизода в фильме: «Послушай, ты будешь показывать этот фильм в больших кинозалах. История кино – это еще и история театра, а театр восходит к соборам. Вот с чего начинался театр – с представлений в жанре мистерии. Давай вернемся к идее, что, входя в театр, мы фактически входим в огромный храм. Какой инструмент мы там услышим? Орган. Пожалуй, не случайно, что в кинотеатрах немного кино тапёры играли на органах. <...> Вступление призвано подготовить зрителей к действию, похожему на то, что они увидели бы на представлении средневековой мистерии. Я пошёл в собор и за несколько часов написал пьесу прямо за органом» [Там же, с. 375–376].

В других случаях своё погружение в предполагаемое звуковое пространство фильмов композитор осуществлял прямо на местах работы, изучая музыкальные обычаи снимаемой местности, внимательно вслушиваясь в многоликую натур-звуковую палитру запечатлеваемых на плёнку территорий: *«Я старался сочинять саундтрек, который пульсировал бы в крови, мускулах и сердцах людей, побывавших в этих местах»* [Там же, с. 380, курсив наш – А.К., С.Л.]. Именно так, например, родился «гимн» второго фильма «Поваккаци» – оригинальная идея была почерпнута во время посещения Глассом со съёмочной группой Перу, где на одном из праздников возле небольшой церкви играли два духовых оркестра (из местных крестьян) на полусломанных, списанных армейских инструментах. Или барабанный бой с наложенными на него пронзительными «выкриками» медных духовых инструментов, созданный для эффектного изображения в «Поваккаци» золотого прииска Серра Пеллада на севере Бразилии, который стал результатом ярких впечатлений Гласса от богатейшей звуковой панорамы карнавалов шествий в Рио-де-Жанейро, сопровождаемых синхронной игрой нескольких сотен музыкантов на разных барабанах.

В то же время, композитор, как и режиссёр, считал, что изображение и музыка не должны совпадать на все сто процентов. И в этом состоит, по убеждению Гласса, стратегия искусства, когда

<sup>10</sup> Достаточно вспомнить творческое сотрудничество С. Прокофьева и С. Эйзенштейна над музыкой к кинофильму «Александр Невский». Примеры можно умножить.



зритель должен вначале метафорически, а затем реально включиться в происходящее, придумать свою историю: «Путешествие от зрительского кресла до изображения – процесс, в ходе которого мы, зрители, присваиваем музыку и изображение. Если этого процесса нет, произведение никак не затрагивает нас лично. Идея личной интерпретации возникает, когда мы “путешествуем”, преодолеваем эту дистанцию» [Там же, с. 381–382].

Подводя итоги исследования, скажем следующее. Годфри Реджио и Филип Гласс создали в кинотрилогии «Каци» (их успешный «двойной» дебют) уникальный видеоарт со своим авторским почерком, где композитор выступил полноценным соавтором режиссёра [3, с. 78]. Они показали фундаментальное отличие собственных творческих принципов от общепринятых в кинематографе того времени: оба художника отрицали шаблонное мышление и создавали своё, «аутентичное» кино, отличающееся новаторским подходом к жанру. Совместная работа в трилогии была на тот момент смелым экспериментом, поэтому предсказать результат никто не мог. Тем не менее, сегодня можно констатировать тот факт, что Гласс и Реджио создали новый вид в киноискусстве – саундтрек [4, с. 95], где музыка является полноценным «рассказчиком», а не дополнением к фильму<sup>11</sup>. Это новое качество

чутко почувствовали зрители, устроившие овацию на премьере первого фильма трилогии – «Кой-янискаци», показанного в рамках нью-йорского кинофестиваля в 1982 году.

Идея невербальности, отражающая концепцию ненарративного стиля Годфри Реджио, находит воплощение в новом качестве сложной визуально-звуковой партитуры кинотрилогии «Каци», где важнейшими приёмами становятся противопоставление фрагментации визуального компонента континууму звуковой составляющей. В то же время, творческий союз двух больших художников представляет собой яркий пример, где и видеоряд, и музыка подвержены единому минималистическому принципу *additive process* («процесс прибавлений») [5, с. 49], отражая драматургию фильмов, но, что главнее, – философию творческого подхода Гласса и Реджио. Аудиовизуальная концепция кинотрилогии органично встраивается в эстетику постмодернистского плюрализма, ибо она поливалентна и открыта для разных интерпретаций и переживаний. Это качество фильмов согласуется с постструктуралистским антифундаментализмом [7, с. 73] в том смысле, что режиссёр в творческом тандеме с композитором подчёркивают в трилогии игру звука и изображения во множестве смысловых значений и не продвигают единства, основанного на фиксированных и стабильных структурах.

<sup>11</sup> Неслучайно после успеха «Каци» Ф. Гласс начал получать массу приглашений от кинорежиссёров, став непревзойдённым мастером саундтреков качественно нового уровня (например, к/ф «Шоу Трумана», «Часы», «Туман войны» и др.).



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гласс Ф. Слова без музыки: Воспоминания / Пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Издательство Ивана Лихмана, 2017. 472 с.
- 2/ Казючиц М. «Человек – это открытый проект». Портрет режиссера Годфри Реджио // Искусство кино. 2014. № 9. С. 117–127.
- 3/ Козырев А.О. О некоторых творческих тандемах выдающихся кинокомпозиторов и кинорежиссеров XX века // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. №5 (76). С. 70–83.
- 4/ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Рипол Классик, 1970. 495 с.
- 5/ Михеева Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. № 3. С. 43–51.
- 6/ Нордик Л. Годфри Реджио: «Не моя задача спасти мир» // Сеанс. 2014. 8 июля. URL: [https://seance.ru/articles/godfrey\\_reggio/](https://seance.ru/articles/godfrey_reggio/) (дата обращения: 25.12.2021)
- 7/ Vivier P.-W. The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy. Length, 2010. 94 p. URL: [http://waynevivier.co.za/docs/The\\_postmodern\\_aspects\\_reflected\\_in\\_the\\_Qatsi\\_trilogy.pdf](http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf) (дата обращения: 25.12.2021).

## REFERENCES

- 1/ Glass, F. (2017), *Slova bez muzyki: Vospominaniya* [Words without music: A Memoir], trans. by S. Silakova, Izdatel'stvo Ivana Lihmana, St. Petersburg, 472 p. (in Russ.)
- 2/ Kazyuchits, M. (2014), "Man is an open project". Portrait of director Godfrey Reggio", *Iskusstvo kino* [art of the film], no. 9, pp. 117–127. (in Russ.)
- 3/ Kozyrev, A.O. (2021), "About some creative tandemas of outstanding film composers and film directors of the 20th century", *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 5 (76), pp. 70–83. (in Russ.)
- 4/ Lissa, Z. (1970), *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music], Ripol Klassik, Moscow, 495 p. (in Russ.)

- 5/ Mikheeva, Y.V. (2013), "Musical Minimalism in the Movies: the Metamorphoses of Time and the Emergence of Sound", *Vestnik VGIK* [Journal of Film Arts and Film Studies], vol. 5, no. 3. pp. 43–51. (in Russ.)
- 6/ Nordic, L. (2014), "Godfrey Reggio: "It is not my task to save the world"", *Seans*, July 8, Available at: [https://seance.ru/articles/godfrey\\_reggio/](https://seance.ru/articles/godfrey_reggio/) (Accessed 25 December 2021). (in Russ.)
- 7/ Vivier, P.-W. (2010), *The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy*, Length, 94 p., Available at: [http://waynevivier.co.za/docs/The\\_postmodern\\_aspects\\_reflected\\_in\\_the\\_Qatsi\\_trilogy.pdf](http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf) (Accessed 25 December 2021). (in Eng.)

## Сведения об авторе

Козырев Андрей Олегович, аспирант, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой; преподаватель кафедры мастерства актёра, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [akozyrev.1992@yandex.ru](mailto:akozyrev.1992@yandex.ru)  
Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе и развитию, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой  
e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

## Authors information

Andrey O. Kozyrev, Postgraduate, Vaganova Ballet Academy; Lecturer at the Department of Acting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: [akozyrev.1992@yandex.ru](mailto:akozyrev.1992@yandex.ru)  
Svetlana V. Lavrova, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Vice-Rector for scientific work and development, Vaganova Ballet Academy  
e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)



УДК 73.03

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРУДЫ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СКУЛЬПТОРОВ XX ВЕКА

**И.В. ЦАРИННЫЙ**

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В центре внимания данной статьи – литературные опыты скульпторов XX века. Литературные поиски практиков – редкое явление, представляющее значимый исследовательский интерес. Впервые осуществлён обзор литературного наследия скульпторов-практиков XX столетия. Исследование показало, что это наследие включает в себя воспоминания и автобиографии, публицистические очерки, учебники и научные статьи. Массив этих произведений можно разделить на художественную и теоретическую части. В трудах выдающихся русских и советских скульпторов поднимаются вопросы понимания композиционных приёмов, роли скульптуры в текущем культурном процессе, специфике скульптурного материала, вопросы техники и прочее. Литературная практика становится органичным продолжением, а в некоторых случаях – ключом к пониманию творческого наследия художников. В статье даётся оценка уникальности этих трудов для профессионального сообщества, выявляется их практическая значимость.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** мемуары, теория скульптуры, литература о скульпторах, скульпторы о скульптуре.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## LITERARY WORKS RUSSIAN SCULPTORS OF THE XX CENTURY

**I.V. TSARINNY**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The focus of this article is the literary experiments of sculptors of the XX century. Literary searches of practitioners are a rare phenomenon of significant research interest. For the first time, a review of the literary heritage of sculptors-practitioners of the XX century was carried out. This legacy includes: memoirs and autobiographies, journalistic essays, textbooks and scientific articles. In general, the array of these works can be divided into artistic and theoretical parts. The works of outstanding Russian and Soviet sculptors raise questions of understanding compositional techniques, the role of sculpture in the current cultural process, the specifics of sculptural material, questions of technique and so on. Literary practice becomes an organic continuation, and in some cases - the key to understanding the creative heritage of artists. The article assesses the uniqueness of these works for the professional community, their practical significance.

**KEYWORDS:** memoirs, theory of sculpture, literature about sculptors, sculptors about sculpture.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



*«Скульптура – это сильная муза,  
но молчаливая и скрытная»  
Д. Дидро*

Литературные опыты скульпторов – важнейший и интересный феномен, поскольку практики редко используют силу слова для выражения своих идей, предпочитая реализовывать их пластически. Особый исследовательский интерес вызывают источники с прямыми указаниями и даже рекомендациями мастеров. Вместе с тем приходится констатировать тот факт, что анализ в области данного творчества скульпторов не осуществлялся. Это обстоятельство обуславливает актуальность выбранной темы исследования. Интересно понять, чем являются литературные труды скульпторов? Имеют они практическую значимость или относятся к художественной литературе? Для чего потребовалось скульпторам-практикам реализовываться в данной области? В ходе данного исследования охарактеризуем эти источники и попытаемся ответить на поставленные вопросы.

В предисловии к книге С.М. Даниэля «Искусство видеть» М. Герман разграничивает труды об искусстве так: «Книга учёного-историка или теоретика искусства воспринимается как путеводитель по занимательным лабиринтам художественной жизни, а не как произведение, имеющее ценность вполне самостоятельную» [1, с. 4]. Он особо отмечает личностное, эмоциональное отношение автора к своему творению, его включённость в процессы, происходящие в искусстве. В этом смысле тексты скульпторов-практиков приближаются к ряду уникальных, самодостаточных произведений.

Напротив, профессор В.Н. Домогацкий (1876–1939) считал, что «теория скульптуры – прежде всего наука, стремящаяся отыскать закономерности явления; как она исходит из практики искусства, т. е. из художественных произведений и творческого процесса, так и возвращается к практике, помогая художнику в конечном оформлении его интуитивных достижений» [11, с. 102]. В порядке научного анализа теории скульптуры расчленяет тесно спаянные в синтезе художественного объекта основные формальные элементы данного искусства – форма, материал, фактура, – изучая их в постоянном взаимодействии. В этих крайних точках зрения

закладывается весь широкий диапазон литературных опытов скульпторов.

Проблема языка скульптуры всегда актуальна. Осмысливающим практический опыт скульптуры рубежного времени в России, настойчивым в стремлении глубоко и всесторонне изучить творческие процессы, был скульптор-исследователь Николай Рамазанов<sup>1</sup>. Его «трогали судьбы русской скульптуры, он приложил много труда и усилий для её блага, настоящего и будущего» [7, с. 5].

Теме литературного наследия скульпторов посвящены труды и интервью многих исследователей: К.Г. Абрамова, В.С. Турчина, Е.С. Хмельницкой, О.В. Калугиной, О.А. Кривдиной, Е.С. Медковой, А.О. Котламанова, М.В. Москалюк, Ю.Л. Алянского, И.А. Башминской. Подход к сводному рассмотрению трудов самих скульпторов важен в силу отсутствия целостного анализа языка пластики XX века. В «сухом остатке», мы имеем отрывки в критических статьях, газетные публикации второй половины XX века, афоризмы скульпторов.

В общем и целом, теоретические труды ваятелей можно подразделить на мемуарную (художественную) литературу и теоретические исследования. Так, в жанре автобиографии трудились: С.Т. Коненков, И.Я. Гинзбург, С.Д. Меркулов, В.И. Мухина, Н.В. Томский, Э.И. Неизвестный, Э.Д. Амашукели, А.Н. Бурганов. К области исследований можно отнести работы А.С. Голубкиной и В.Н. Домогацкого. Оставили замет-

<sup>1</sup> Николай Александрович Рамазанов (1817–1867) – скульптор, художник, литератор, историк искусства, профессор, академик Императорской Академии художеств. Ученик и последователь профессора Императорской Академии художеств Б.И. Орловского. Среди его учеников были М.А. Чижов, С.И. Иванов, В.С. Бровский и др. Участвовал в работах по исполнению памятников Н.М. Карамзину в Симбирске, и Державину в Казани. Н.А. Рамазановым также созданы: четыре барельефа, изображающие «Четыре времени года», для генерала Давыдова (1848); бюст графа Ф.П. Толстого; бюст А.С. Пушкина; статуя «Татьяны» из «Евгения Онегина»; украшения в Московском Кремлевском Дворце (1850); маска с умершего Н.В. Гоголя (1852) и его же мраморный бюст (1854) и др. Среди его известных монументальных работ – барельефы на пьедестал монумента императору Николаю I в Санкт-Петербурге [7, с. 12].



ки, переписку и очерки: А.П. Архипенко, С.Н. Судьбинин, Е.В. Вучетич, В.А. Сидур, М.К. Аникушин.

Ведущие скульпторы в России работали творчески и имели учеников, последователей, активно занимались преподавательской деятельностью. Феномен литературных практик скульпторов XX века в России существовал на фоне поворотных событий в жизни государства, был зеркалом социально-политических изменений и, конечно, отображением художественных процессов. Примечательно, что данный исторический отрезок, при всей динамике культурных процессов и изменчивости, формировал уникальные антитезы того, что сейчас является русской и советской школой скульптуры.

Прежде всего, рассмотрим труды, относящиеся к мемуарам, начиная с довоенного периода. Самое популярное советское автобиографическое издание – «Слово к молодым». Его автор – С.Т. Коненков (1874–1971) – российский, советский скульптор, педагог, академик Академии художеств СССР, народный художник СССР. В своей книге «Слово к молодым» он начинает с основ понимания пластических искусств, выделяет значимые памятники и вехи истории скульптуры. Определяет ряд любимых памятников. Для издания характерны глубокий анализ и вовлечённость, личностные переживания и впечатления автора. Коненков особенно подчёркивает ценность народного искусства. Внимание к этой теме также присутствует в творчестве скульптора. Сергей Тимофеевич – очевидец многих событий в истории России и Советского Союза, однако в мемуарах присутствует политическая ангажированность. Большая часть книги посвящена становлению советской власти, особенностям реализации плана монументальной пропаганды 1918 года. В какой-то момент творческая линия пан-славянизма отходит на второй план, магистральной темой для скульптора становятся портреты. Об этом и ведётся повествование.

В.И. Мухина (1889–1953) – советский, российский скульптор-монументалист, педагог, академик Академии художеств СССР, народный художник СССР, лауреат пяти Сталинских премий. Оставила ряд интервью, заметок. Творческую биографию на основе этих устных воспоминаний создаёт в 1987 году автор-составитель И.А. Башминская. В этих воспоминаниях также можно погрузиться в эпоху всемирных выставок, узнать о сложностях работы в новом

материале, о том, как её выдающееся произведение пришло на Родину, о том, с какими сложностями сталкивается скульптор и архитектор. Прямых практических наставлений тут не найти. Интересно отметить, что важной темой становится понятие монументальности и особенности этого языка. В общем и целом, мемуары дают представление о становлении понятия «монумент» для советской России, о новых экспериментах в области материала.

В двух томах о своём творческом пути пишет легендарный М.Г. Манизер (1891–1966) – советский, российский скульптор-монументалист, педагог, член Академии художеств СССР, народный художник СССР, лауреат трёх Сталинских премий. В источнике встречаем повествование о жизненных перипетиях, этапах становления в профессии, особенностях творческой деятельности. Манизер находился в авангарде советской пластики, ему был важен государственный заказ, в котором он реализовал свою творческую энергию [4, с. 23]. Не случайно именно ему было поручено установить бронзовые композиции в Московском метрополитене, а завод «Монументскульптура» в Санкт-Петербурге носит его имя. Большую роль в его творчестве сыграла тема ленинианы, чему посвящены несколько глав двухтомника. Скульптор повествует о своей творческой биографии, дополняя описания историями о встрече с выдающимися деятелями советской культуры.

Ещё один мастер, реализующий «план монументальной пропаганды», её идеолог С.Д. Меркуров (1881–1952) – советский и российский скульптор-монументалист, член Академии художеств СССР, народный художник СССР, лауреат Сталинских премий первой степени (фото 1). Получал заказы на фигуры Ленина и Сталина, являлся одним из первых мастеров монументального искусства в СССР. Мастер, выполнивший за 30 лет более 300 посмертных масок (Л. Толстого, А. Белого, М. Волошина, М. Горького, В. Ленина, С. Эйзенштейна и др.). В 1953 году выходят «Записки скульптора», в которых мастер рассказывает о судьбах в истории.

И.Д. Шадр (Иванов) (1887–1941) – скульптор, представитель направления «академический модерн». В автобиографических записках, статьях и письмах Шадра выражено его трепетное отношение к искусству. Сборник дополняют воспоминания о портретах видных деятелей культуры. Нужно



**Фото 1.** С.Д. Меркуров за работой над памятником Л.Н. Толстому. Москва. Российская империя. 1913 г.  
<https://477768.livejournal.com/850736.html>

отметить, что этот источник и вышеупомянутые, как и любые мемуары, богато иллюстрированы фотографиями, семейными фото, что создаёт доверительную, тёплую «интонацию» изданий.

Можно сделать вывод о том, что для вышеуказанных мастеров этого периода важнейшей составляющей жизни и творчества становилась идеология и политика, которая во многом способствовала их практической деятельности. Возможно поэтому их воспоминания публиковались и были широко распространены в художественной среде. Заметки других мастеров, относящихся к другому, менее идеологизированному времени, в целостном виде не существуют до сих пор (П.П. Трубецкой, С.М. Волнухин). Некоторые скульпторы, искренне верившие в идеи коммунизма и революцию, крупных заказов не имели, находились на периферии магистральных течений (Д.Ф. Цаплин, И.С. Ефимов, А.Г. Сотников) и, как следствие, их мемуары представляют собой ряд разрозненных неопубликованных рукописей. В ряду скульпторов особняком стоит анималист В.А. Ватагин (1883–1969), чей талант был востребован, прежде всего, как учёного-зоолога и художника,

представлявшего СССР на международных художественных выставках. Декоративные работы Ватагина коллекционировала московская интеллигенция. Практически все его законченные статьи и заметки опубликованы. В них, в первую очередь, говорится о работе анималиста, о роли анималистического жанра, представлены воспоминания из путешествий.

В автобиографиях художников послевоенного времени звучит тема подвига. Все дальнейшие труды несут «шрамы» войны. Автор комплекса «Мамаев курган» Е.В. Вучетич (1908–1974) – советский и российский скульптор-монументалист, член АХ СССР, народный художник СССР, лауреат Ленинской премии и пяти Сталинских премий. Так, в издании «Художник и жизнь» обозначается роль материала в скульптуре. Он выделяет бетон как материал адекватный времени, отражающий современность. Ценны его замечания о со-масштабности в монументальной пластике. Это опыт, полученный от работы над фигурой «Родина-Мать» в Волгограде (1959–1967), опыт, развивающий монументалистику в СССР, поднявший её на высокий, прежде всего, технический уровень.

В этом же ключе повествует Н.В. Томский (1900–1984) – советский и российский скульптор-монументалист, педагог, общественный деятель, президент Академии художеств СССР. Находим подтверждение о важности воспоминаний у него самого. Н.В. Томский в самом начале своих мемуаров «Из бронзы и гранита» говорит: «Личность скульптора, его жизненная позиция и духовный мир, страницы биографии – фундамент, на котором воздвигается произведение искусства». Он считает, что изучение мемуаров – возможность заглянуть не только в творческую лабораторию, но и в мир внутренних переживаний и чаяний, а также ремесленных приёмов и технических находок [8, с. 4].

Фигуры художников-нонконформистов определяют особый вид биографий, историй «по ту сторону». Э.И. Неизвестный (1925–2016) доподлинно рассказывает о выставке в Манеже (1962), отношениях с властью и Н.С. Хрущёвым, о заказах и интригах в мире художников. Сложный и увлекательный текст относит издание к ряду полноценных художественных произведений.

В наши дни достойны внимания ряд передач и интервью скульпторов. М.М. Шемякин (р. 1943) – советский, американский и российский художник,



**Фото 2.** А.С. Голубкина рядом с работой «Старость». Париж. Франция. 1898 г.  
<https://treyakovgallerymagazine.ru/catalog/photos/569>

скульптор, почётный доктор ряда высших учебных заведений. В 2002 году создаётся новый жанр видео-лекций на канале «Культура», цикл передач «Воображаемый музей», в котором даётся стилистический и художественный обзор произведений на определённые темы («Стул в искусстве», «Гримаса в искусстве», «Лестница в искусстве», и т. д.). В этих беседах можно выявить множество замечаний относительно цвета, фактуры, экспонирования и даже фотографирования скульптуры. Жанр интервью сегодня необычайно популярен. Беседа становится новым инструментом познания, особенно ценны встречи с А.И. Рукавишниковым, М.В. Переяславцем, В.Э. Горевым, Д.Б. Намдаковым, А.А. Мироновым. Анализируя все эти труды, мы проникаем в мир переживаний и мыслей скульпторов, где ремесло не разделено с жизнью. Целью этих самостоятельных произведений литературного жанра является передача опыта, воспоминания о людях и событиях. Если в них присутствует исследовательская составляющая, то она там есть как часть бытования художника.

Таким образом, можно наблюдать преобладание жанра мемуаров в литературных практиках скульп-

пторов XX века. Условно, как мы отметили выше, они делятся на два периода: довоенный (революционный) и послевоенный. Если для первого ряда источников характерен политический мотив, массив биографических очерков и творческих поисков, то второму ряду присуща тема подвига. В тех и других присутствуют узкоспециальные замечания и рекомендации, однако они указываются редко, носят афористический характер.

Обратимся ко второй группе источников. В области исследовательской литературы и теоретизирования нужно выделить двух важнейших авторов.

Во-первых, это труд А.С. Голубкиной (1864–1927) «Несколько слов о ремесле скульптора» увидевший свет в 1923 году (фото 2). Удивительно цельное пособие выделяется уникальным стилем повествования. Скульптор даёт прямые наставления специального технического и ремесленного характера, иллюстрированные примерами, личными впечатлениями. «Как на гениальную свободу пропорций и отношений я укажу на “Венеру Милосскую”, “Гробницу Медичи” Микеланджело, “Гражданин Кале” Родена. Говорить о них не буду, я только указываю на них, а там пусть каждый

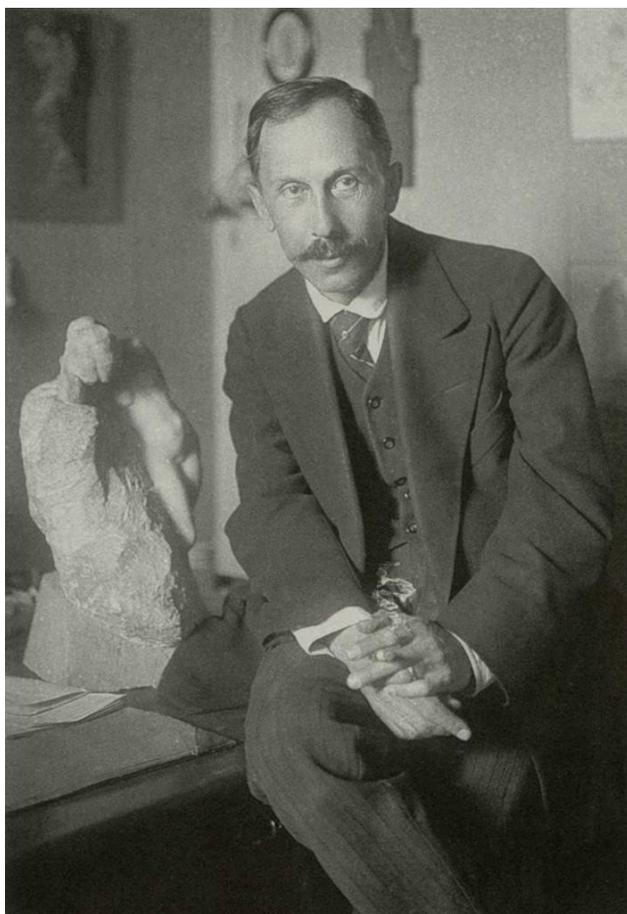
сам посмотрит и поймёт эту великую музыку. Конечно, это великие произведения, и нам они далёкий пример, но и нам, простым художникам, необходимо приобрести смелость и свободу самим брать нужные нам пропорции». При этом интересно отметить отношение Голубкиной в поле работы с материалом: «Ни для мрамора, ни для других материалов отдельной науки не нужно. Сколько вы умеете работать в глине, столько же вы умеете и в мраморе, и в дереве, и в бронзе. Достаточно посмотреть, как работают по мрамору, и вы уже можете работать» [9, с. 36].

Пособие выделяется практикоориентированностью, в целом, это ремесленный экскурс от практикующего скульптора XX века, в нём нет школярности, как в издании Лантери или Крестовского. Это учебники скульптуры французского и советского авторов соответственно, которыми пользовались все скульпторы XIX и XX века в России. «Несколько слов» можно отнести к пограничному жанру, с преобладанием практической информации. В издании присутствует живой образный язык, оно афористично.

В художественном и литературном наследии знаковой фигурой для нашего исследования выделим «Дон Кихота скульптуры», как его называли современники, В.Н. Домогацкий (1876–1939) [3, с. 5] (фото 3). Среди его учеников – Л.Е. Кербель, В.Е. Цигаль, Д.Ю. Митлянский. Для поколения 1900–1920-х гг. и для всей последующей истории скульптуры фигура Владимира Николаевича занимала исключительное место. Проанализируем, чем это обусловлено.

В силу большой творческой загруженности и некоторых жизненных обстоятельств этапные труды В.Н. Домогацкого не были завершены и опубликованы. Это объективная причина того, что в настоящее время его значение для истории и теории скульптуры известны только узкому кругу специалистов. Популяризировал вклад скульптора профессор В.С. Турчин (1941–2015). Кроме того, В.Н. Домогацкий участвовал в подготовке статей о скульптуре для первого издания Большой советской энциклопедии и для Словаря художественной терминологии.

Важно, что автор испытывал несомненное тяготение к теоретической направленности и практической значимости трудов. Так, магистральными исследованиями стали: «Теория материала. Взаимодействие материала с формой», «Материалы скульптуры. Цвет



**Фото 3.** В.Н. Домогацкий в своём рабочем кабинете. Москва. Российская империя. Фото до 1917 года. [https://origin-production.wikiwand.com/ru/Домогацкий,\\_Владимир\\_Николаевич](https://origin-production.wikiwand.com/ru/Домогацкий,_Владимир_Николаевич)

в скульптуре», «Фактура и метод её исследования», «Фотографирование скульптуры», «Скульптура в музее». Интерес к научным поискам был вызван внутренними стремлениями и исследовательскими потенциальными возможностями скульптора, которые ложились на практический опыт. «Приблизительно с 1920 года, сначала в связи с художественно-педагогической работой, <...> а потом и в стенах ГАХН (Государственной академии художественных наук, с 1921 г.) мне пришлось серьёзно заняться вопросом теории и истории скульптуры. К этому меня привлекло личное расположение к научной работе, так и условия времени, не дававшие возможности использовать всю энергию



на художественную работу»<sup>2</sup>. В качестве основной темы исследований Домогацкий сфокусировал внимание на проблемах материала в скульптуре и его взаимодействия с формой. Выбор этой темы был вызван художественным поиском автора<sup>3</sup>. Нужно отметить, что в своих трудах Домогацкий стремится к объективности, заметить личные предпочтения в них практически невозможно.

Тезисно обозначим важнейшие выводы литературного наследия В.Н. Домогацкого. Он постулирует границы возможностей материала, пишет о взаимодействии материала и формы. Указывает на способность цвета усиливать пластические свойства материала. Ценны его замечания, относящиеся к понятию художественной и механической техники, о фактуре и её применении. Отдельного внимания заслуживают наблюдения об экспонировании и фотографировании скульптуры, ранее не исследованные. Вопросы экспонирования связаны с тем, что Владимир Николаевич был специалистом отдела скульптуры ГТГ, участвовал в процессе переэкспозиции, начатой И.Э. Грабарём в Третьяковской галерее.

Кроме того, находки исследователя не теряют актуальности, они универсальны для современной фигуративной скульптуры, так как принципы художественной выразительности и гармонии не изменились. Незаконченность многих исследований связана с революцией 1917 года, остановившей развитие художественной жизни, которая только набирала обороты. При этом скульптор участвовал в сложном процессе формирования советской скульптурной школы. Домогацкий был вовлечён в формирование советского искусствоведения, постулируя узловые позиции в новой науке. «Складываются и формируются <...>, ставятся актуальнейшие проблемы, новые эстетические принципы и методология. <...> Авторитет его как художника-теоретика, имеющего возможность черпать из “фонда собственной практики”, человека культурного, <...> изнутри разбирающегося во всех тонкостях теории и прак-

тики скульптурного дела, среди учёных был велик» [3, с. 5].

Подводя некоторые итоги, хочется упомянуть о вопросе, поставленном в самом начале статьи. Для чего скульпторам, реализованным, активным и плодовитым, потребовалось обратиться к литературному творчеству? На первый взгляд, это потребность поделиться опытом и знаниями. Однако анализ показывает, что в этих трудах, кроме биографических глав, присутствуют пусть редкие, но узкоспециальные, посвящённые анализу и истории скульптуры материалы. Нет сомнения, это вызвано постоянным творческим горением, нераздельностью жизни и творчества. Скульпторы, относящиеся к слову бережно, словно взвешивают каждую мысль. Они знают, чего стоят лишние движения по отношению к костности материи. Именно знание «изнутри» – отличительное свойство теоретических трудов скульпторов.

Таким образом, можно утверждать, что литературное наследие скульпторов – явление неоднородное, ценное для исследования. Каждая творческая судьба скульптора заслуживает отдельной разработки и уточнения, по той причине, что некоторые труды не опубликованы в полном объёме. Слово – это продолжение творческих поисков художников, новый инструмент. С одной стороны, в мемуарах и автобиографиях оживают события и лица. Погружаясь в воспоминания, мы попадаем в чувственно-образную составляющую творчества, переходим за черту внутреннего мира художника. С другой стороны, теоретические исследования, афоризмы и послания несут практическую ценность. Это опыт, добытый тяжёлым трудом, подаренный веками формирования художественной практики в России.

«Теория – не путь искания художника, – говорит В.Н. Домогацкий, – не сборник рецептов, не “подарок молодым художникам”, читая который, каждый может узнать, как изготовить то или иное художественное блюдо» [3, с. 103]. Теория даёт схему, в этом её цель. Но передача схемы не создаёт произведения. Теория скульптуры стремится к познанию искусства как одного из явлений жизни<sup>4</sup>. Существует обязательный компонент, художественный образ, творческий импульс, то, что возводит в степень искусства [6, с. 6].

2 Архив ГТГ. Ф.12 (В.Н. Домогацкого), ед. хр. 35. Л. 23 (опубликовано в [11]).

3 При общем теоретическом подходе секции скульптуры ГАХН предполагалось освещение и проверка полученных результатов исследования на конкретном материале художественной скульптуры отдельных эпох (См. Отчет ГАХН. 1921–1925. М., 1926. С. 44. Источник: [11]).

4 Возможно, этим обусловлено преобладание мемуаров в литературном творчестве скульпторов.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Даниель С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
- 2/ Голубкина, Коненков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. Статьи, материалы, сообщения. М.: «Галарт», 2015. 368 с.
- 3/ Домогацкий В.Н. Теоретические работы, исследования, статьи, письма. М.: Советский художник, 1984. 368 с.
- 4/ Манизер М.Г. Скульптор о своей работе. Т. 2. М., Л.: Искусство, 1952. 100 с.
- 5/ Москалюк М.В. Скульптор Юрий Ишханов. Красноярск: изд. КАСС, 2009. 144 с.
- 6/ Москалюк М.В. Что такое искусство: современные смыслы и вызовы // ARTE. 2021. № 2. С. 5–11.
- 7/ Новицкий А. Рамазанов Николай Александрович // Русский биографический словарь: в 25 т. Т. 15. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1910. 559 с.
- 8/ Томский Н.В. В бронзе и граните (лит. запись И. Швецова). М.: «Молодая гвардия», 1977. 144 с.

## REFERENCES

- 1/ Daniel, S.M. (1990), *Iskusstvo videt'. O tvovcheskih sposobnost'yah vospriyatiya, o jazike linii i krasok i o vospriyatii zritelya* [The Art of Seeing. About the creative abilities of perception, about the language of lines and colors and about the education of the viewer], *Iskusstvo, Leningrad, 1990, 223 p. (in Russ.)*
- 2/ Domogatsky, V.N. (1984), *Teoreticheskiye raboti, issledovaniya, stat'i, pis'ma* [Theoretical works, research, articles, letters], *Soviet Artist, Moscow, 368 p. (in Russ.)*
- 3/ Golubkina, Konenkov i nekotorie voprosi razvitiya

- sculpturi Novogo vremeni. Stat'i, materialy, soobcheniya (2015) [Golubkina, Konenkov and some issues of the development of Russian sculpture of Modern times. Articles, materials, messages], *Galart, Moscow, 368 p. (in Russ.)*
- 4/ Manizer, M.G. (1952), *Sculptor o svoey rabote* [The sculptor about his work], vol. 2, *Iskusstvo, Moscow, Leningrad, 100 p. (in Russ.)*
- 5/ Moskalyuk, M.V. (2009), *Sculptor Yuri Ishkhanov*, publishing house of THE CASS, Krasnoyarsk, 144 p. (in Russ.)
- 6/ Moskalyuk, M.V. (2021), "What is art: modern meanings and challenges", *ARTE*, № 2. pp. 5–11. (in Russ.)
- 7/ Novizkii, A. (1910), "Ramazanov Nikolay Aleksandrovich", *Russkij biograficheskiy slovar': v 25 t.* [Russian Biographical dictionary: in 25 vol.], vol. 15, *Tip. Imperatorskoj Akademii Nauk, St. Petersburg, 559 p. (in Russ.)*
- 8/ Tomskij, N.V. (1977), *V bronze i granite* [In bronze and granite], *Molodaya Gvardiya, Moscow, 144 p. (in Russ.)*

## Сведения об авторе

Царинный Илья Васильевич, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: ilya@tsarinny.ru

## Author information

Ilya V. Tsarinny, Postgraduate, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: ilya@tsarinny.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

120/

**И.А. КОЛОКОЛЬНИКОВ**  
Творческая деятельность  
Л.С. Гурова в Иркутске  
(1941–1945 гг.)



УДК 78.071.1

## ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Л.С. ГУРОВА В ИРКУТСКЕ (1941–1945 ГГ.)

**И.А. КОЛОКОЛЬНИКОВ**

Иркутский государственный университет, 664003, Иркутск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Период Великой Отечественной войны в истории культурной жизни Сибири поистине уникален в связи с немалой активностью талантливых деятелей искусства, прибывших в эвакуацию. Ярким примером может послужить композитор Леонид Симонович Гуров (1910–1993), приехавший из Одессы. В Иркутске он проявил себя довольно многообразно, внося немалый вклад в развитие культурной жизни города. Во-первых, заявил о себе как незаурядный преподаватель теоретических предметов в музыкальном училище. Во-вторых, как автор произведений, исполнявшихся на городских и областных концертах, и, наконец, как одаренный аранжировщик. В статье ставится задача восстановить картину разносторонней творческой деятельности Л.С. Гурова в Иркутске. Источниковой базой исследования служат материалы государственных архивов Москвы и Иркутска, периодическая печать, а также письмо героя статьи к иркутской пианистке Л.П. Холодиловой.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** история, война, эвакуация, музыкальная педагогика, композитор, Леонид Гуров, Иркутск.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## L.S. GUROV CREATIVE ACTIVITY IN IRKUTSK (1941–1945)

**I.A. KOLOKOL'NIKOV**

Irkutsk State University, 664003, Irkutsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** The period of the Great Patriotic War in the history of the cultural life of Siberia is truly unique due to the extensive activities of workers from art, who arrived in the evacuation. For example, the composer Leonid Simonovich Gurov (1910–1993), who arrived from Odessa. He showed himself in a variety of ways in Irkutsk. Firstly, he declared himself as a bright teacher of theoretical subjects at the music college. Secondly, as the author of works, performed in local concerts. Finally, he was the author of good treatments of musical works. In this article, the task is to restore the picture of Gurov's activity in Irkutsk. The basis of this work are the materials of the state archives of Moscow and Irkutsk, periodicals and letter from L.S. Gurov to the L.P. Kholodilova, who was famous pianist in Irkutsk.

**KEYWORDS:** history, war, evacuation, music pedagogy, composer, Leonid Gurov, Irkutsk.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.

На сегодняшний день в отечественном искусствознании накоплен достаточно большой корпус научных, публицистических работ, где рассматриваются различные аспекты деятельности эвакуированных работников сферы культуры и искусства, находившихся на территории Сибири в период Великой Отечественной войны. Тем не менее, данная тема по-прежнему изучена лишь частично, побуждая современных исследователей заполнять существующие лакуны в изучении этого направления.

В истории музыкальной культуры Иркутска периода ВОВ есть немало ярких творческих личностей, внёсших свой вклад в становление и развитие региона [9]. Одним из них является **Леонид Симонович Гуров** (1910–1993) – композитор, теоретик, талантливый аранжировщик (рисунок 1). Происходя из этнически русской семьи, в молодости он отдал немало сил музыкальной культуре Украины, а после войны развил большую музыкально-просветительскую работу в Молдавии. Однако между этими периодами были годы Великой Отечественной войны, когда Леонид Симонович находился в эвакуации в Иркутске.

«Сибирский» период биографии музыканта не нашёл какого-либо развернутого осмысления в научной литературе. Лишь одно, притом неточное, упоминание о Гурове содержится в монографии И.Ю. Харкеевич «Музыкальная культура Иркутска» [15, с. 220]. В монографии Е.А. Абрамович, посвящённой жизни и творчеству Л.С. Гурова, данный этап его биографии описан предельно кратко, сведён к констатации фактов [1, с. 16–17]. Между тем, в наше время, в связи с крайне проблематичной ситуацией на Украине, где одной из ключевых действующих сил стали националистические группировки, труд подобных людей, с одинаковым энтузиазмом работавших в разных республиках СССР, приобретает особое значение и служит примером для потомков.

Источниковая база, использованная при написании статьи, объединяет материалы разного рода. Важную роль играют документы Российского

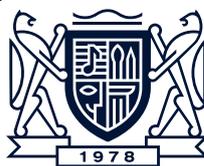


Рисунок 1. Л.С. Гуров.

государственного архива литературы и искусства, Государственного архива Иркутской области, публикации периодической печати. Невозможно не оценить и той исходной информации, которая даётся в вышеназванной монографии о Л.С. Гурове [1], написанной Е.А. Абрамович. Подчеркнём, что автор является дочерью известного музыковеда А.В. Абрамовича, с которым герой повествования дружил долгие годы, и они вместе прибыли в эвакуацию в Иркутск. Наконец, ценной находкой стало письмо Гурова к иркутской пианистке Л.П. Холодиловой [11], находящееся в данный момент в личном архиве автора<sup>1</sup>. Оно добавляет некоторые штрихи к портрету музыканта.

Анализ творческой активности Л.С. Гурова на сибирской земле будет неполноценным, если не

<sup>1</sup> Все иллюстрации, представленные в статье, находятся в личном архиве автора.



подвести хотя бы краткие итоги его насыщенной профессиональной деятельности, предшествовавшей приезду в Иркутск.

Будущий музыкант появился на свет в селе Архангельском Херсонской губернии в семье сельского учителя С.А. Гурова. Склонность отца к любительскому музицированию оказалась для мальчика судьбоносной. Тем не менее, он был необычайно любознательным, интересуясь не только искусством, но и научными открытиями, в особенности, в сфере астрономии, геологии и археологии. Данный факт определил долгие юношеские искания. Довольно примечательно, что в этот период молодой Гуров, принимавший участие в археологических изысканиях, смог обогатить своими находками фонды Херсонского краеведческого музея. Но в итоге склонность к музыке стала доминировать над всеми иными привязанностями, и герой статьи поступил в Херсонскую музпрофшколу, а по её окончании – в Одесскую консерваторию, именованную в тот период Одесским музыкально-драматическим институтом им. Л. Бетховена [1, с. 5–9].

Профессиональное становление Л.С. Гурова проходило под руководством видных композиторов своего времени – Н.Н. Вилинского и П.У. Молчанова. Сильный педагогический состав консерватории содействовал многостороннему профессиональному развитию юноши. В частности, он стал силён как теоретик. Неслучайно по получении диплома Гуров, возраст которого составлял лишь 22 года, был оставлен в консерватории для педагогической работы. Параллельно музыкант активно занимался композиторской деятельностью, стоял у истоков работы Одесской композиторской организации, принимал участие во многих крупных мероприятиях, определявших тогдашнюю жизнь Украинской ССР [1, с. 10–11, 13–15].

В 1941 г. при массовой эвакуации творческих работников из Одессы Л.С. Гуров оказался в числе нескольких музыкантов, направленных в Иркутск. Вместе с ним сюда прибыли музыковед А.В. Абрамович, концертмейстер Д.А. Глезина и только что окончивший консерваторию по классу легендарного П.С. Столярского скрипач В.Н. Пронин. Пробыв на сибирской земле разные по длительности сроки, все эти люди оставили определённый след в истории музыкальной жизни Иркутска. Некото-

рые подробности, касающиеся данных персоналий, изложены автором статьи в диссертационном исследовании [8].

Основным полем деятельности Л.С. Гурова стала работа в Иркутском областном музыкальном училище. Он преподавал гармонию, сольфеджио, инструментовку и анализ форм. Кроме того, стал заведующим учебной частью [1, с. 17]. Несмотря на серьёзные материальные трудности, с которыми сталкивались педагоги и учащиеся, организаторские способности и человеческое участие, которыми обладал герой статьи, сыграли в работе названного учреждения на этом нелёгком этапе важную роль.

Автору данной статьи посчастливилось застать в живых ценнейшего свидетеля – ветерана иркутской музыкально-педагогической сферы, заслуженного работника культуры РСФСР Т.С. Кузнецову<sup>2</sup>. Удалось записать её воспоминания, где, повествуя о своем пребывании в училище, которое пришлось на годы Великой Отечественной войны, собеседница отмечала: *«Леонид Симонович вёл гармонию и сольфеджио. Запомнился как терпеливый и доброжелательный человек. Он очень увлекательно преподавал анализ форм. Предмет был нужный, интересный»* [7]. Ещё удалось услышать от этой яркой рассказчицы оценку Гурова как человека, которого отличали отзывчивость и внимательность.

В свою очередь, высокий профессионализм Л.С. Гурова, несомненно, давал результаты. Документы свидетельствуют о том, что многие тогдашние воспитанники музыкального училища сделали успешную карьеру. Среди них легендарные иркутские пианистки Л.П. Холодилова и Л.Н. Семенцова, солистка Свердловского театра оперы и балета Л.Э. Краснопольская, ряд работников иркутской музыкально-образовательной сферы. В карьере любого музыканта теоретическая база играет важную роль, поэтому представляется значимым моментом тот факт, что все эти люди учились у Гурова. Один же показательный случай известен достоверно и описан Е.А. Абрамович. Выпускница училища Л.В. Левитова, отправившись поступать в Киевскую консерваторию, смогла впечатлить своими познаниями небезызвестного Л.Н. Ревуцкого, в чём немало важную роль сыграли гуровские занятия [1, с. 17].

2 К великому сожалению, в 2015 г. она ушла из жизни.



Надо заметить, что в годы войны в Иркутске оказалось ещё несколько эвакуированных композиторов, прибывших из разных городов страны. Наряду с ними над созданием музыкальных произведений работали и местные авторы. Подобная концентрация творческих сил в Иркутске была благоприятна для создания в городе композиторской организации. В связи с этим весной 1943 г. было образовано Иркутское отделение Союза советских композиторов [3]. Первоначально в него вступили не только иркутские авторы, но и все эвакуированные композиторы. К числу первых относились Г.Э. Ланэ, Ю.Д. Матвеев, Э.Г. Хинкис, Д.Я. Розенцвейг. К числу вторых – Л.С. Гуров, С.А. Заславский, В.Я. Йориш, Б.И. Чистяков [13]. Возглавил организацию Йориш [3] – известный дирижёр Киевского театра оперы и балета, в полном составе находившегося в Иркутске с декабря 1942 г. до мая 1944 г. [13].

Особенно интересным был первый год работы композиторского объединения. Тогда в Иркутске прошёл ряд концертов, где исполнялись произведения всех вышеперечисленных авторов. Также Киевский оперный театр провёл для сибиряков фестиваль украинской музыки, где прозвучало *Andante* из 1-й симфонии Л.С. Гурова (1938 г.) [1, с. 12]. Таким образом, иркутяне хотя бы отчасти смогли познакомиться с одним из самых значимых сочинений композитора. Вместе с тем на встрече общественности с композиторами в редакции «Восточно-Сибирской правды» он представил в фортепианном переложении и наброски своей новой 2-й симфонии «Чапаев» [13], оконченной уже после войны. Неоднократно звучали песни и романсы Гурова.

После вышеупомянутой встречи общественности с композиторами областная газета разместила 10 марта 1944 г. материал об их работе. Примечательно, что в этой статье, написанной В.Ф. Сухиненко в соавторстве с местными профессорами-меломанами Н.А. Синакевичем и М.И. Барбасом, отмечалось: *«Филармонии необходимо обратить внимание особенно на произведения Гурова и Ланэ как композиторов, работающих над крупными формами, организовать специальные концерты с включением в программу произведений и других местных композиторов»* [13]. Тем не менее, в последующие месяцы к местам постоянного проживания



Рисунок 2. «Гроза». Анонс спектакля Иркутского драмтеатра. «Восточно-Сибирская правда» от 11 мая 1945 года

уехали В.Я. Йориш, Б.И. Чистяков и С.А. Заславский. Данный факт сразу сказался на интенсивности работы композиторской организации, но при этом она продолжала функционировать. Новым главой объединения стал Л.С. Гуров [1, с. 17].

Помимо работы над 2-й симфонией значимый факт периода пребывания композитора в эвакуации – создание музыки к спектаклю «Гроза» по пьесе А.Н. Островского, который шёл на сцене Иркутского драматического театра (рисунок 2). Примечательно, что в первые послевоенные дни мая 1945 г., когда культурные мероприятия посещались публикой с большим рвением, несколько раз давался именно этот спектакль [2].

Находясь в Иркутске, Л.С. Гуров зарекомендовал себя и как аранжировщик. Именно в его обработке звучала оратория «Народная священная война» советского композитора М.В. Ковалю. Исполнение этого произведения стало наиболее крупной работой, подготовленной в период войны камерным хором Иркутского радиокомитета п/у В.А. Патрушева, несмотря на то, что коллектив испытывал существенные трудности, связанные с мобилизацией штатных сотрудников. В течение 1943 г. оратория прозвучала 4 раза [4].

Ещё одним моментом, связанным с работой Л.С. Гурова в качестве аранжировщика, стало участие в подготовке к созданию на базе Иркутской филармонии Государственного ансамбля сибирской

песни и танца. Надо сказать, что данное творческое формирование просуществовало недолго, тогда как в Новосибирске аналогичный ансамбль затем трансформировался в Сибирский государственный русский народный хор, а в Красноярске – в Государственный ансамбль танца Сибири. Несмотря на непродолжительность жизни иркутского коллектива, примечательно, что на стадии его возникновения местные композиторы и фольклористы провели немалую этнографическую работу. В частности, Гуров сделал обработки ряда песен русского населения Сибири. Три из них, «Александровский централ», «Казанец-молодец» и «Ехал купец с ярмарки», вошли в первую программу ансамбля [12], представленную летом 1946 г. иркутской публике [10]. К величайшему сожалению, неизвестно, дошли ли до наших дней сделанные композитором обработки сибирских песен, поскольку они, судя по всему, не публиковались и могли остаться исключительно в рукописном виде.

Тем не менее, нельзя не упомянуть об одном интересном эпизоде. До наших дней дошёл небольшой фрагмент песни «Казанец-молодец» (длительность – 25 сек.) в исполнении Ансамбля песни Иркутского радиокомитета [5]. Невозможно не выразить сожаления об отсутствии более полной фонограммы. Дело в том, что в записи звучит лишь начало песни, тогда как сюжетное развитие должно идти уже дальше. В большинстве известных вариантов этой песни, записанных в различных областях страны, героиня – девушка, отличающаяся редким садизмом и довольно изощренной фантазией в плане того, каким образом можно отомстить неверному возлюбленному. В связи с этим довольно любопытно было бы узнать, в каком же виде исполнялась песня иркутским ансамблем в сталинский период, характеризующийся жёсткими цензурными рамками. Тем не менее, ценность звукового документа велика и в имеющемся виде. Вероятнее всего, «Казанец-молодец» исполняется именно в обработке Л.С. Гурова. Тем более, в документах радио упоминается о приобретении для нотной библиотеки сделанных им обработок народных песен, но без конкретных названий.

В 1945 г. Л.С. Гуров получил предложение отправиться на работу в Кишинёв. С момента приезда он работал в Кишинёвской консерватории, его музыка



Рисунок 3. Л.П. Холодилова. Снимок 1950-х гг.

постоянно исполнялась в концертах, шедших в столице Молдавии. Сюда же вслед за героем статьи в 1949 г. переехал из Иркутска и А.В. Абрамович.

Довольно интересный документ обнаружился в недавнем прошлом среди бумаг личного архива уже упоминавшейся выше иркутской пианистки Л.П. Холодиловой (рисунок 3). Речь идёт о письме, присланном ей Л.С. Гуровым в начале осени 1945 г. (рисунок 4) сообщающем ряд довольно интересных деталей. О себе автор пишет: *«На днях перевёз из Одессы в Кишинёв свою мебель и пр[очее] имущество. Сначала хотели за перевозку от 8 до 12 тысяч, но я всё-таки умудрился всё это сделать за 500 руб. Таким образом, моя жизнь в Кишинёве начинает стабилизироваться. До этого я вертелся, как белка в колесе. Морозы здесь ещё не наступили, но температура уже ниже среднего. А так как температура внутри помещения ничем не отличается от наружной, то я сегодня на лекции при объяснении скрипичных штрихов стал демонстрировать «tremolo» подбородком и пр[очими] частями тела»* [11, с. 1–2]. Таким образом, мы видим, что Гуров был наделён хорошим чувством юмора.

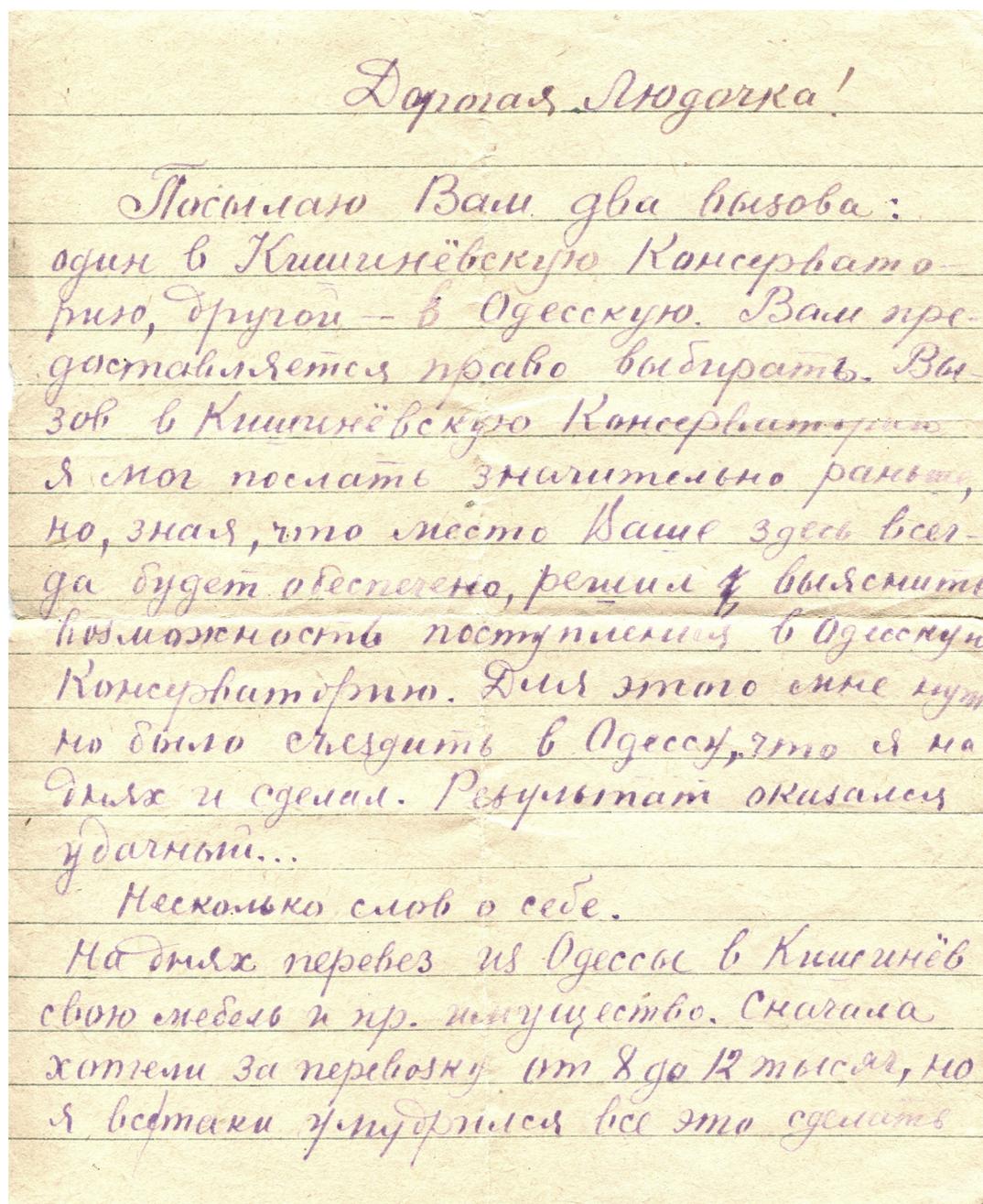
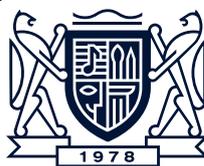


Рисунок 4. Письмо Леонида Гурова к Людмиле Холодиловой. 1945 г.



Интересно письмо и ещё двумя моментами. Во-первых, его автор выражает готовность помочь Л.П. Холодиловой с поступлением в Кишинёвскую или Одесскую консерваторию. Он сообщает, что высылает два вызова [11, с. 1]. Однако молодая пианистка в 1946 г. стала студенткой Московской консерватории, которую затем успешно окончила по классу В.А. Натансона [6, с. 110]. Таким образом, помощью Гурова не воспользовалась. Но при этом нельзя не оценить его готовности помочь талантливой сибирячке.

Во-вторых, любопытна концовка, указывающая на тёплые человеческие отношения, которые завязал Л.С. Гуров с иркутянами: «Прошу Вас передать мой пламенный привет всем хорошим людям из училища и, в первую очередь, А.Н. Беляеву и Харкевичам» [11, с. 2]. Поясним, что Беляев – тогдашний директор училища. В.А. Харкевич была там же преподавателем русского языка и литературы, а её муж Ю.Ф. Харкевич является известным в городе математиком, запомнившимся иркутянам многолетней педагогической деятельностью в стенах Иркутского сельхозинститута и Иркутского госуниверситета.

В завершение заметим, что дальнейшая карьера Л.С. Гурова складывалась вполне успешно. О ней можно немало прочитать в монографии Е.А. Абрамович, а также исторических и теоретических трудах, касающихся музыкальной культуры Молдавии.

Тем не менее, кратко отметим основные достижения героя статьи на данном этапе творческой деятельности, который стал ключевым в жизни музыканта.

В стенах Кишинёвской консерватории Л.С. Гуров проработал долгие годы. Здесь создал и возглавлял кафедру композиции. В консерватории им было воспитано немало ярких музыкантов. В течение четырёх лет Гуров даже был ректором. В 1948–1956 гг. являлся председателем правления Союза композиторов Молдавской ССР. Его произведения были хорошо известны в Молдавии и не раз исполнялись на всесоюзном уровне. Кроме того, Гуров проявил себя и как автор нескольких книг теоретического плана. В 1985 г. он был удостоен звания Народного артиста Молдавской ССР.

Подводя итоги, следует сделать три важных вывода. Во-первых, собранный материал показывает, что Л.С. Гуров успешно работал в тандеме с иркутскими деятелями музыкальной культуры. Во-вторых, ценно то, что, помимо профессиональных контактов он был связан с сибиряками тёплыми человеческими взаимоотношениями. Наконец, главным моментом является тот факт, что столь яркие творческие индивидуальности даже при относительно коротких сроках пребывания в каком-либо городе способны вносить несомненное разнообразие в местную культурную жизнь.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абрамович Е.А. Композитор Л. Гуров. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 68 с.
- 2/ [Анонс] // Восточно-Сибирская правда. 1945. 11 мая. С. 2.
- 3/ В Иркутске организовано отделение союза советских композиторов // Восточно-Сибирская правда. 1943. 27 апреля. С. 2.
- 4/ ГАИО. Ф. Р-2451. Оп. 1. Д. 32. Л. 8.
- 5/ ГТРК «Иркутск». Фонотека. НЗ-85. Радиопередача «Музыкальная тетрадь». Автор и вед. Н.И. Шаманская. 25 ноября 1989 г.
- 6/ Дьябелко Л.А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Л.А. Дьябелко; Ленинградская государственная консерватория. Л., 1989. 233 с.
- 7/ Колокольников И.А. Иркутск. Музыка. Война // Сибирь. 2015. № 3. С. 147–156.
- 8/ Колокольников И.А. История музыкальной жизни города Иркутска 1930–1956 гг.: диссертация ... канд. ист. наук: 07.00.02 / И.А. Колокольников; Иркутский государственный университет. Иркутск, 2017. 283 с.
- 9/ Колокольников И.А. Музыкально-образовательные учреждения Иркутска в период Великой Отечественной войны // ARTE. 2021. №3. С. 80–87.
- 10/ Лысенко Н. Ансамбль сибирской песни и танца // Восточно-Сибирская правда. 1946. 28 июня. С. 3.
- 11/ Письмо Л.С. Гурова к Л.П. Холодиловой. Осень 1945 г. 2 с. // Личный архив автора.
- 12/ РГАЛИ. Ф. 2075. Оп. 9. Д. 181. Л. 13.
- 13/ Сухиненко В. Иркутские композиторы / В. Сухиненко, М. Барбас, Н. Синакевич // Восточно-Сибирская правда. 1944. 10 марта. С. 2.
- 14/ Харкеевич И.Ю. Сердечная благодарность иркутян // Земля Иркутская. 2005. № 2. С. 83–86.
- 15/ Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского государственного университета, 1987. 280 с.
- 3/ ГАИО. Ф. Р-2451. Оп. 1. Д. 32. Л. 8. (in Russ.)
- 4/ Shamanskaya, N.I. (1989), Radio program “Music Notebook”, music library, NZ-85, GTRK “Irkutsk”, November 25. (in Russ.)
- 5/ Dyabelko, L.A. (1989), Fortepiannaya kul'tura Sibiri i Dal'nego Vostoka [Piano culture of Siberia and the Far East], Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 233 p. (in Russ.)
- 6/ Kolokol'nikov, I.A. (2015), “Irkutsk. Music. War”, Siberia, no. 3, pp. 147–156. (in Russ.)
- 7/ Kolokol'nikov, I.A. (2017), Istoriya muzykal'noj zhizni goroda Irkutsk 1930–1956 gg. [The history of the musical life of the city of Irkutsk 1930–1956], Cand. Sc. Thesis, Irkutsk, 283 p. (in Russ.)
- 8/ Kolokol'nikov, I.A. (2021), “Musical and educational institutions of Irkutsk during the Great Patriotic War”, ARTE, no. 3, pp. 80–87. (in Russ.)
- 9/ Lysenko, N. (1946), “Ensemble of Siberian song and dance”, Vostochno-Sibirskaya pravda, June 28, p. 3. (in Russ.)
- 10/ Gurov, L.S. (1945), “Letter to L.P. Kholodilova”, manuscript, autumn, 2 p. (in Russ.)
- 11/ RGALI. F. 2075. Op. 9. D. 181. L. 13. (in Russ.)
- 12/ Suhinenko, V. (1944), “Irkutsk composers”, Vostochno-Sibirskaya pravda, March 10, p. 2. (in Russ.)
- 13/ Harkeevich, I.Yu. (2005), “Heartfelt thanks to the people of Irkutsk”, Zemlya Irkutskaya [Irkutsk land], no. 2, pp. 83–86. (in Russ.)
- 14/ Harkeevich, I.Yu. (1987), Muzykal'naya kul'tura Irkutsk [Musical culture of Irkutsk], Izd-vo Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta, Irkutsk, 280 p. (in Russ.)
- 15/ “Announcement” (1945), Vostochno-Sibirskaya pravda, May 11, p. 2. (in Russ.)

## REFERENCES

- 1/ Abramovich, E.A. (1979), Kompozitor L. Gurov [The composer L. Gurov], Literatura artistike, Kishinev, 68 p. (in Russ.)
- 2/ “A branch of the Union of Soviet Composers was organized in Irkutsk” (1943), Vostochno-Sibirskaya pravda, April 27, p. 2. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Колокольников Иван Арсеньевич, кандидат исторических наук, доцент Высшей школы журналистики, Иркутский государственный университет  
E-mail: ivan-ars\_k@mail.ru

## Author information

Ivan A. Kolokolnikov, Cand. Sc. (History), Associate Professor of High School of Journalism, Irkutsk State University  
E-mail: ivan-ars\_k@mail.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

# ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

129/

**Н.А. ЯДГАРОВА**  
Печатная графика  
Узбекистана: традиции  
и современность



УДК 76.03/.09

## ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА УЗБЕКИСТАНА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**Н.А. ЯДГАРОВА**

Институт искусствознания Академии наук Республики  
Узбекистан, 100047, Ташкент, Узбекистан

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассматриваются вопросы формирования и развития эстампа в Узбекистане, исследуются теоретические и практические проблемы современной печатной графики в республике. Изучение данной темы обусловлено важностью сохранения и развития традиции эстампа в Узбекистане. Целью работы является исследование специфики становления эстампа в Узбекистане и изучение актуальных проблем его развития в контексте современного историко-культурного процесса. Впервые осуществлён анализ актуальных проблем современной печатной графики Узбекистана, сделан историографический обзор становления национальной школы эстампа, рассмотрены особенности развития отдельных видов печатной графики и творчество национальных художников-графиков. Результаты проведённого исследования представляют научную и практическую ценность в разработке теоретического материала по отдельным вопросам эстампа, а также для изучения художественных особенностей графического искусства Узбекистана в целом.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Узбекистан, графика, история эстампа, узбекские художники-графики, теория дизайна.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## PRINTED GRAPHICS OF UZBEKISTAN: TRADITIONS AND MODERNITY

**N.A. YADGAROVA**

Institute of Art Studies, Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, 100047, Tashkent, Uzbekistan

**ABSTRACT.** The article examines the issues of the formation and development of prints in Uzbekistan, examines the theoretical and practical problems of modern printed graphics in the republic. The study of this topic is due to the relevance of the preservation and development of the print tradition in Uzbekistan. The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time a scientific analysis of the actual problems of modern printed graphics of Uzbekistan is carried out, the author provides a historiographical overview of the formation of the national school of printmaking, the features of the development of certain types of printed graphics and the work of national graphic artists are considered. The aim of the work is to study the specifics of the formation of the print in Uzbekistan and to study the actual problems of its development in the context of the modern historical and cultural process. The results of the research are of scientific value in the development of theoretical material on certain issues of the print, as well as for the study of the artistic features of the graphic art of Uzbekistan as a whole.

**KEYWORDS:** Uzbekistan, graphics, printing, history, modernity, traditions, formation, development

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



Исследование истории эстампа в Узбекистане является одной из актуальных тем искусствоведения в связи с недостаточной изученностью. Этот вид, включающий в себя офорт, литографию, линогравюру и ксилографию, называемый эстампом, в Узбекистане имеет свои этапы становления. Процессы формирования и развития печатной графики в Узбекистане можно разделить на три основных периода: дореволюционный, советский и период независимости, или современный.

Изучение среднеазиатских литографированных изданий было начато А. Семёновым, который в 1912 году составил рукописный каталог литографированных книг Туркестанской публичной библиотеки [6, с. 58]. К исследователям дореволюционной печатной графики можно отнести Е. Бетгера, Т. Султанова, Р. Махмудову [1; 5; 8], которые «приводят важные сведения о появлении книгопечатания в Средней Азии, о первых печатных книгах на узбекском языке, о некоторых литографированных изданиях и о художественном оформлении этих книг» [6, с. 59].

Графика Узбекистана, начиная с 1920-х годов и до 1980-х годов, в общих чертах была исследована в трудах таких отечественных учёных, как Л. Шостко, Р. Такташ, Н. Зиганшина, М. Мюнц [3; 9; 10; 13]. Отдельным художникам-графикам были посвящены монографии и статьи [2; 11; 12]. Вышеупомянутые труды служат научной основой для изучения истории формирования и развития печатной графики в Узбекистане.

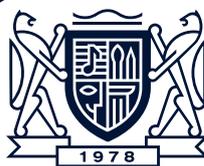
Первая печатная продукция в виде литографии на территории Узбекистана появилась во второй половине XIX века, во времена хивинского хана Саид Мухаммад Рахима II (известного по поэтическому псевдониму Фируз). В 1874 году им была создана первая литографская мастерская в Средней Азии, где вплоть до 1910 года выпускались книги только для придворных. Первым национальным мастером печати был А. Абдалов (1856–1927), который «для культуры Средней Азии является такой же значительной фигурой, как И. Гуттенберг для Германии и И. Фёдоров для России» [5, с. 42]. Его

обучал приглашённый из Ирана мастер литографии Ибрагим Султан.

Согласно исследованиям Р. Махмудовой, «Туркестан до Октябрьской революции располагал довольно обширной сетью полиграфических предприятий, в разное время здесь работало более 50 типографий, 13 типо-литографий и 8 литографских мастерских» [5, с. 9]. После 1917 года многие из них послужили основой для дальнейшего развития книгопечатания. Основоположниками печатной графики в Советском Узбекистане выступили такие художники-графики как С. Мальт, В. Кедрин и В. Гуляев. Благодаря традициям русской станковой графики в Узбекистане стали развиваться литография, ксилография и офорт.

С. Мальт (1900–1968), окончивший полиграфический факультет Вхутеина (в 1928 году) в мастерской В. Фаворского, приехал в Узбекистан ещё будучи студентом (в 1927 году) и быстро включился в художественную жизнь Ташкента, где он сотрудничал с журналами «Семь дней» и «Муштум», был главным художником газеты «Правда Востока». Его «по праву считают одним из зачинателей искусства эстампа в Узбекистане» [4, с. 59]. В одной из первых гравюр художника «Полдень» (1928), представляющей пейзаж старого Ташкента, ещё сохранились художественные принципы его учителей (В. Фаворского и Н. Купреянова). С. Мальт вёл активную творческую деятельность, развиваясь не только в области печатной графики.

1930-е – 1940-е годы стали важным этапом формирования разных видов печатной графики в Узбекистане. Появились мастера отдельных видов графики и эстампа. Развитием графики в стране занимались преимущественно русские художники. Важную роль в развитии техники эстампа в Узбекистане сыграла графическая мастерская, организованная в 1938 году В. Кедриним и В. Гуляевым. В их творчестве проявился интерес к природе и людям солнечного края, что обусловило выход на натуру, горные походы и создание серии графических листов, отражающих впечатления художников. Офорты и линогравюры с изображением архитектур



турных памятников Узбекистана характеризуют внимательное изучение природы, разнообразие композиционных решений и тонкое исполнение градаций чёрно-белого.

Развитие печатной графики Узбекистана в послевоенные годы замедлилось, эстампы и офорты появлялись в редких случаях, больше создавались станковые произведения в технике рисунка (зарисовки, этюды, наброски) и акварели. Ситуация меняется после появления графического отделения в Республиканском художественном училище в 1956 году, и как отмечают исследователи, «на исходе первой половины шестидесятых годов на выставках <...> рядом с произведениями старейших мастеров появляются работы молодого поколения» художников-графиков [4, с. 215–216].

В 1960-е годы в печатной графике Узбекистана наступил период расширения технических возможностей за счёт увеличения числа молодых художников, которые активно работали в техниках офорта и линогравюры. Графика Узбекистана как вид искусства обрела свои типовые (станковая, книжная), жанровые (портрет, пейзаж), технические (плоская, глубокая печать) особенности. В эти годы определились приоритетные виды печатной графики, такие как литография и офорт. Развитие станковой и печатной графики привело к росту художественного уровня графических произведений, углублению образных решений, разнообразию тематических сюжетов, поиску индивидуальных средств выражения. Узбекские художники стали активно участвовать в столичных и межреспубликанских выставках графики. В 1960 – 1970-х годах состоялись выставки с участием старшего и молодого поколения художников-графиков Узбекистана. В их числе стоит назвать выставку графики республик Средней Азии и Казахстана<sup>1</sup>, персональные выставки художников<sup>2</sup> и выставку «Графика художников Узбекистана»<sup>3</sup>, на которой впервые представили себя молодые профессионалы оте-

чественной графики. Среди молодого поколения художников-графиков, внёсших заметный вклад в развитие печатной графики Узбекистана, отметим В. Кайдалова, К. Башарова и А. Циглинцева.

В. Кайдалов (1907–1985) родился в Барнауле. Отучившись в студии АХРП в Ленинграде (1927–1930) переехал в Узбекистан (1932). С 1960 по 1980 годы он активно сотрудничал с журналом «Звезда Востока». Им были созданы в технике ксилографии серии портретов классиков узбекской литературы, таких, как Г. Гулям, Х. Алимджан, Ф. Юлдашев. В произведениях В. Кайдалова заметна тяга к чеканно-ясной, классически-уравновешенной форме, присущей торцовой гравюре, где каждая линия штриха требовала мастерства и точного расчёта. В автолитографиях он отказывается от скульптурной трактовки и переходит на новую технику литографии, изменяя изобразительный почерк. В рисунках, акварелях, литографиях значительное место занимает работа над созданием образа великого поэта и мыслителя Востока А. Навои. Один из наиболее выразительных портретов А. Навои, созданный В. Кайдаловым, был отмечен на выставке произведений художников Средней Азии и Казахстана в Москве в 1971 году.

Графические произведения А. Циглинцева (1927–1982) отличаются яркостью образа и цельностью художественного выражения. Изобразительный язык линогравюр А. Циглинцева был действенным средством в создании эмоциональной содержательности композиции. Такова его гравюра «Наманганские яблоки» (1964), многократно воспроизведённая в отечественной и зарубежной прессе. Выразительность и многоплановость иллюстраций А. Циглинцева придаёт им глубину мысли и отточенное мастерство. Одним из главных графических произведений художника можно назвать серию из семи листов «Незабываемые годы» (1963–1969), отражающих важные реформаторские события, изменившие судьбу узбекского народа. А. Циглинцева называли «мастером графического репортажа, художником-журналистом, политически чутким и активным» [4, с. 220], умеющим передать взгляд художника своего времени.

Среди художников-графиков Узбекистана 1960–1970 годов можно выделить К. Башарова (1925–2004), творчество и педагогическая деятельность которого имеют особенное значение в разви-

1 Состоялась в 1960 году в Ташкенте.

2 В 1960 – 1970-х годах состоялись персональные выставки С. Мальта, А. Циглинцева и Г. Чиганова, Б. Жукова, Е. Владимирова и С. Марфина, Г. Ткачева, С. Редькина, Г. Маковской, В. Кедрина.

3 Состоялась в 1968 году в Ташкенте.



тии отечественной печатной графики, будучи связанными с тенденциями высокой печати. В сериях линогравюр К. Башарова, таких как «Медицина» (1963), триптих «Узбекские национальные игры» и аллегорический триптих «Узбекская осень» (1971), проявилась его способность через детали передать целое и создать лирические, монументальные образы. Наряду с активной творческой деятельностью К. Башаров занимался педагогической деятельностью, был одним из основателей кафедры «Книжная графика» Ташкентского театрально-художественного института (ТТХИ) имени А. Островского.

В Узбекистане в 1970-х – 1980-х годах в различных видах и жанрах графики работали такие художники как М. Громыко, И. Кириакиди, Г. Чиганов, А. Ошейко и другие. Их творчество определило новые тенденции и важные вопросы современности, отразило актуальные темы своего времени. Многие из них работали в ТТХИ и воспитали новое поколение художников-графиков, тем самым сохранив преемственность художественных традиций.

1990-е годы для многих стран СНГ стали переломными, политические преобразования и метаморфозы затронули все отрасли, в том числе и сферу изобразительного искусства Узбекистана. Развитие печатной графики замедлилось, некоторые виды эстампа перестали экспонироваться на выставках страны. Застой привёл к тому, что старшее поколение всерьёз обеспокоилось угасанием интереса молодых художников к печатным видам графики. На секции графики Академии художеств стали подниматься актуальные вопросы, велись дискуссии и обсуждения после столичных выставок. Среди примечательных проектов для исследования путей развития графики Узбекистана в новом тысячелетии можно отметить выставки «Линия и пластика» (2010), «Возрождение» (2016), персональные выставки Г. Султановой (2019), А. Пономарёва, Е. Пак и М. Юнусовой (2021).

В 2018 году был проведён круглый стол, в ходе которого обсуждались проблемы печатной графики, необходимость сохранить традиции, возродить интерес к эстампу среди молодого поколения художников. Учёными и практиками отмечены следующие серьёзные проблемы современной печатной графики Узбекистана: «Отсутствие твор-

ческо-производственной базы, нехватка печатных приспособлений» [7, с. 4]. Тем не менее, по верному замечанию Нигоры Ахмедовой, «в ближайшие годы потребность в этом искусстве может возрасти <...>, следует расширять сотрудничество с зарубежными странами, например, с соседними республиками. <...> Работу следует начать с формирования материально-технической базы» [7, с. 6].

Развитие и сохранение традиций печатной графики в Узбекистане на современном этапе во многом зависит от процессов профессионального художественного образования в стране. Нынешнее поколение художников обучаются у таких графиков как Н. Абдуллаев, Э. Нурманов, Л. Башарова, Н. Шарипов – педагогов кафедры «Миниатюра и книжная графика» Национального института художеств и дизайна имени К. Бехзада. Именно благодаря их стараниям современное состояние национальной печатной графики вселяет надежду на возрождение былой популярности. «Темпы развития станковой графики в Узбекистане, как и прежде, в будущем обусловлены с одной стороны наличием или отсутствием производственной базы, с другой – энергией притока молодых кадров художников-графиков» [4, с. 82] – эти слова Р. Такташа актуальны поныне.

В настоящее время существует множество внутренних и внешних факторов, которые влияют на развитие современной печатной графики Узбекистана. Если к внешним причинам, тормозящим развитие эстампа, относится отсутствие специализированной материально-технической базы, нехватка печатных мастерских и высокая стоимость оборудования (станков, листов и т. д.), то к внутренним факторам можно отнести глобальную компьютеризацию искусства, распространение медиа-арта и графических программ, которые выступают альтернативой печатному искусству, а также ведут к разрыву преемственности традиций эстампа. Тем не менее, в современном Узбекистане есть художники, которые продолжают работать в некоторых видах эстампа. Среди них – И. Кириакиди, А. Пономарёв, Г. Султанова, С. Жаляева, Л. Башарова и другие. М. Юнусова относится к поколению молодых художников-гравёров, творчество которых связано с традициями национальной печатной графики. Художественные поиски узбекских графиков обращены к философскому осмыслению

действительности, переоценке ценностей, а также своеобразной интерпретации национальных мотивов. В творчестве современных представителей эстампа Узбекистана наметились определённые тенденции, характерные особенности и черты, подчёркивающие индивидуальность каждого.

Представитель старшего поколения национальных графиков Иван Кириакиди родился в 1940 году в грузинском городе Каспи. В 1960 – 1964 годах учился в Московском (заочном) Национальном университете. За годы обучения успел поработать преподавателем рисования в школе и главным художником в театре кукол Талди-Кургана. С 1962 по 1967 годы художник учился в Полиграфическом институте имени Ивана Фёдорова во Львове у В.С. Овчинникова.

И. Кириакиди начал жить в Узбекистане с 1968 года, до 1970 года работал педагогом в Ташкентском театральном-художественном институте, до 1991 года – художником в издательстве литературы и искусства имени Г. Гуляма. В 1991 году он уехал в Грецию, и с тех пор живет в городе Афины. Продолжая творчество вдали от Узбекистана, И. Кириакиди, тем не менее, остаётся верен восточной тематике. В сериях офортов «В поисках дома» и «Письма издалека» (2007) художник выбирает символическо-метафорическую интерпретацию восточных мотивов (плоды граната, грузинские музыкальные инструменты, арба). В них отражены воспоминания о родных краях, точка и ностальгия по утраченному родному дому (рисунок 1, 2). Греческие работы художника разнообразны по жанрово-сюжетному характеру и в художественно-техническом исполнении. И. Кириакиди создал множество экслибрисов, серии офортов, литографии, ксилографии и станковой графики, которые свидетельствуют о достижениях художника на пути совершенствования графического мастерства.

Творчество ташкентского художника Евгения Пака (р. 1979) продолжает тему расширения технических свойств печатной графики. Он окончил республиканский художественный колледж имени П. Бенькова в 1998 году и с тех пор экспонируется на республиканских и зарубежных выставках. На прошлогодней персональной выставке в Караван-сараях культур имени И. Хирояма (Ташкент, Узбекистан) была представлена серия работ Е. Пака

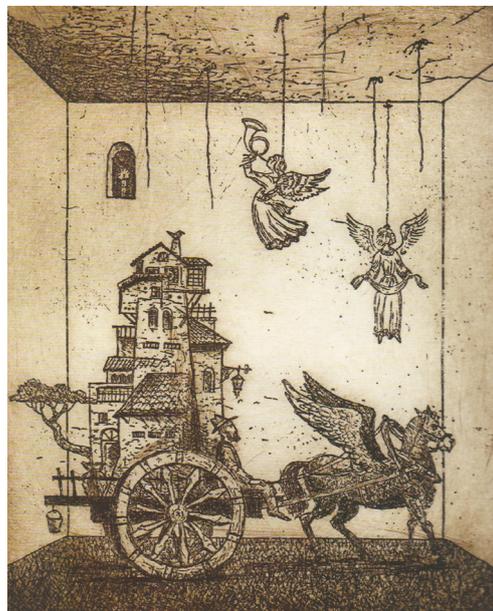


Рисунок 1. И. Кириакиди. Из серии «В поисках дома». Офорт. 2007. (Из книги: Зиганшина Н. Иван Кириакиди. Афины, 2016)



Рисунок 2. И. Кириакиди. Из серии «Письма издалека». Офорт. 2007. (Из книги: Зиганшина Н. Иван Кириакиди. Афины, 2016)



**Рисунок 3.** Е. Пак. Будда. Монотипия. 48x36. 2021. Собственность автора



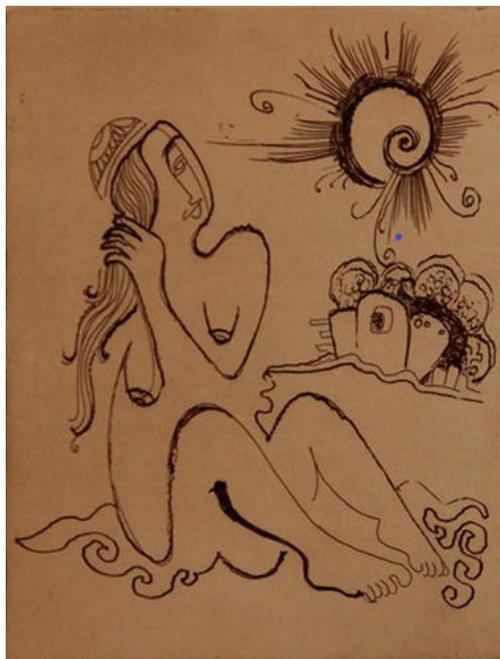
**Рисунок 4.** Е. Пак. Брахма. Литография. 40x50. 2021. Собственность автора

в технике монотипии, позволяющей создавать произведение графики в единственном экземпляре (рисунок 3, 4). В абстрактных композициях художника цветовая экспрессия и динамика симметрических пятен на бумаге создают сложные, местами причудливые узоры. Е. Пак состоит в столичной творческой группе «Круг И...», среди участников которой – молодые художники Узбекистана Т. Рахметов, Н. Латыпов, Н. Ахмедзянов, С. Сулейманов, А. Чапленко.

Метафорический символизм и аллегорический пересказ, которые развились как тенденции в искусстве Узбекистана с конца 1980-х – начала 1990-х годов, откликаются в творчестве Гулзор Султановой. Окончив Ташкентский театрально-художественный институт имени А. Островского в 1990 году, художница начала самостоятельную творческую деятельность. Творчество Г. Султановой многогранно: она создаёт произведения станковой графики, эстампа, работает как скульптор, имеет опыт в гончарном искусстве и в изготовлении авторских кукол. Графика и скульптура художницы были представлены на её персональ-

ной выставке в Национальной галерее искусства (Ташкент, Узбекистан) в 2019 году. Диапазон тем и мотивов работ, экспонированных на выставке, был широким и отразил нетрадиционный для восточного мировоззрения спектр откровенных сюжетов. К примеру, такие офорты как «Дорога жизни» и «Рождение короля» (2006) отмечены легким оттенком эротики, в них акцентируется гедонистическое восприятие мира. В произведениях «Утро» (2005; рисунок 5), «Существование» (2005) преобладают национальные мотивы, отсылающие к устоявшимся вековым традициям. Для большинства произведений графики художницы характерен линейно-конструктивный стиль, который находит оригинальную интерпретацию и одновременно сближает с творческим методом Пикассо. Так, например, графические композиции «Похищение Европы» (2005; рисунок 6) и «Грусть» (2005) решены с применением геометрических фигур, а «У оврага» (2005) и «Рай» (2019) – в примитивном ключе.

Если в творчестве И. Кириакиди, Е. Пак и Г. Султановой отразились символично-метафорические тенденции национального эстампа, то в произведе-



**Рисунок 5.** Г. Султанова. «Утро». Офорт. 2005.  
Собственность автора



**Рисунок 6.** Г. Султанова. «Похищение Европы». Офорт. 2005.  
Собственность автора

дениях печатной графики таких художников, как Л. Башарова, С. Жаляева и М. Юнусова, наметилось преобладание национальных мотивов, развитие традиционных жанров и сюжетов.

Лайло Башарова родилась в 1975 году в семье знаменитого художника-графика Кутлуга Башарова. Она училась в республиканском художественном колледже имени П. Бенькова (1990–1994), в 2000 году окончила Национальный институт художеств и дизайна имени К. Бехзада, где в настоящее время является доцентом. Художница принимала участие во многих международных выставках и становилась обладательницей почетных наград, она удостоилась звания заслуженного художника Ассоциации «Искусство народов мира», стала дипломантом Международного женского фонда «Женщина Востока» и центра Красного креста. Л. Башарова выступила автором иллюстраций книг, сотрудничая с более чем 30 издательствами.

Центральной темой творчества Л. Башаровой всегда была женская тематика, связанная с семьёй, материнством и счастливым детством. Об этом свидетельствуют серии офортов «Сладкие воспо-

минания» (рисунок 7, 8, 9) и линогравюру «Детство» (2018). В них отразились беззаботные моменты жизни малышей в узбекской национальной одежде (нимча-камзол) и головных уборах (дуппи-тюбетейка). Характер композиций гармонирует с их смысловым подтекстом: в них ставится ударение на мягкость линий, монохромность силуэтов, стремление к декоративизму.

Творчество молодой художницы Малики Юнусовой имеет важную роль в сохранении и развитии традиций национальной печатной графики. Она родилась в 1997 году в семье художника-графика Наримона Шарипова, который вносит свой вклад в пропаганду эстампа среди молодых художников и воспитание профессиональных графиков Узбекистана. Вдохновлённая творчеством отца, М. Юнусова ещё в юности решила стать графиком и в 2016 году окончила отделение книжной графики в Национальном институте художеств и дизайна имени К. Бехзада. Она является участником и призёром многих республиканских и международных выставок и конкурсов. Среди них – выставка «GAM» в Японии (2014–2015), золотая медаль



**Рисунок 7, 8, 9.** Л. Башарова.  
Из серии «Сладкие воспоминания». Офорт (сухая игла). 2018.  
Собственность автора

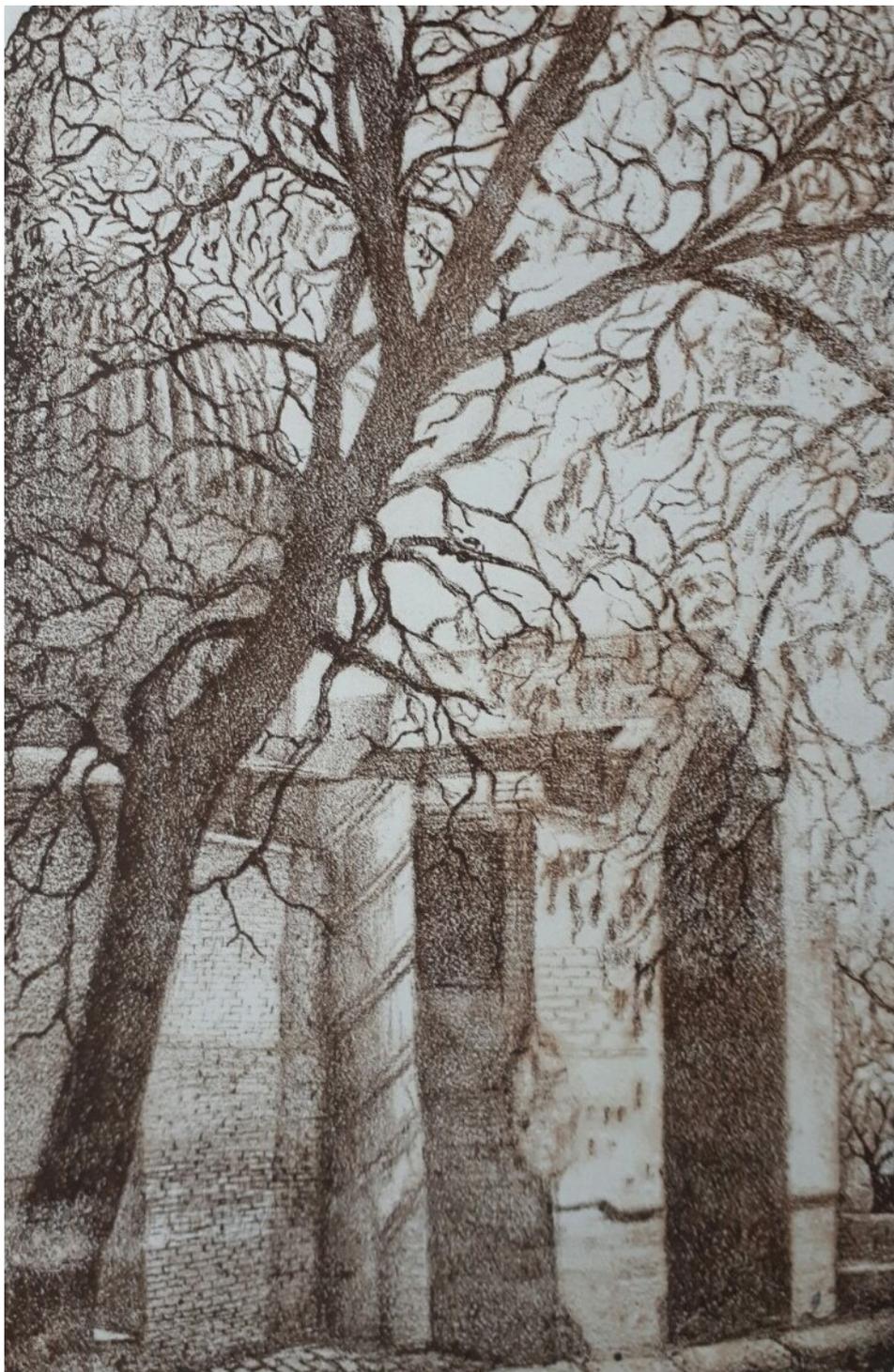
в Ташкентском Фестивале искусства (2016) и I место в конкурсе «Воспевая Независимость» (в 2017).

На персональной выставке М. Юнусовой, состоявшейся в 2021 году в Караван-сараях культуры имени И. Хирояма в Ташкенте, были представлены графические произведения последних лет, в том числе литографии «Мудрость» (2014), «Самарканд» (2019; рисунок 10), офорты «Кони», «Старый город», «Канатоходец» (2016). В них отразились чувства уважения и преклонения перед историей великих предков, они созданы под впечатлением национальных игр и праздников.

М. Юнусова черпает вдохновение не только в традиционных сюжетах и национальных мотивах, она равнодушна к японской культуре и искусству. Результатом увлечения японской литературой стала серия офортов «Японская мифология» (рисунок 11), которая была представлена на выставке «Навкирон Узбекистон – 2021», и за которую художница удостоилась серебряной медали. Техническая сложность графических произведений М. Юнусовой заключается в синтезе традиционных

приёмов. Она экспериментирует, смешивая одну из техник глубокой печати, например, акватинту, и разновидность гравюры на металле, называемую «сухая игла».

Исследование истории формирования и развития печатной графики в Узбекистане позволило пересмотреть некоторые вопросы национальной особенности данного явления в стране и обозначить важные аспекты в контексте обновлённой методологии искусствознания. Изучение специфики искусства эстампа в творчестве современных художников даёт основание выявить и актуализировать проблемы эстампа в Узбекистане, которые связаны с определёнными внешними и внутренними факторами. В целом, результаты анализа, проведённого в данной статье, имеют немаловажное значение в комплексном изучении историографии развития узбекской графики и выявлении актуальных тенденций в национальном искусстве на современном этапе, определяя дальнейшие перспективы исследования.



**Рисунок 10.** М. Юнусова. «Самарканд». Литография. 2019.  
Собственность автора



**Рисунок 11.** М. Юнусова. Из цикла «Японская мифология». Офорт. 2021. Частная коллекция



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бетгер Е.К. Из истории книжного дела в Узбекистане (к 70-летию появления первой узбекской литографированной книги) // Известия АН Уз ССР. 1951. № 2. С. 77–91.
- 2/ Выставка книжной графики народного художника Узбекской ССР Искандара Икрамова. Каталог. Ташкент, 1965.
- 3/ Зиганшина Н. Иван Кириакиди. Афины, 2016. 384 с.
- 4/ Искусство Узбекистана. 1917–1972. М.: Сов. художник, 1976. 606 с.
- 5/ Махмудова Р. Литографированные произведения и их значение в истории узбекской литературы (конец XIX – начало XX века): автореф. дисс. ... канд. филологических наук. Ташкент, 1971.
- 6/ Османова М.Н. Старопечатная книга в Средней Азии в конце XIX – начале XX века // Вестник института ИАЭ. 2013. № 2. С. 57–69.
- 7/ Проблемы искусства графики Узбекистана: вчера, сегодня, завтра // San'at. 2018. № 1.
- 8/ Султанов Т.И. Среднеазиатская и восточнотуркестанская позднесредневековая рукописная книга // Рукописная книга в культуре народов Востока. Книга 1. М.: Наука, ГРВЛ, 1987. С. 478–504.
- 9/ Такташ Р.Х. Изобразительное искусство Узбекистана (вторая половина XIX – 50-е годы XX века). Ташкент: Фан, 1972. 280 с.
- 10/ Такташ Р.Х. Современная графика Узбекистана. Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1973. 85 с.
- 11/ Такташ Р.Х. Фарук Кагаров. М.: Советский художник, 1985. 88 с.
- 12/ Шостко Л.В. Кутлуг Башаров. М.: Советский художник, 1981. 112 с.
- 13/ Шостко Л.В. Станковая графика Узбекистана. 1917–1970: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. Ташкент, 1980. 201 с.
- 14/ Язбердиев А.Б. Старопечатные туркменские книги. М.: Ориент-Пресс, 2001. С. 42.

## REFERENCES

- 1/ "Problems of the art of graphics of Uzbekistan: yesterday, today, tomorrow" (2018), San'at, no. 1. (in Russ.)
- 2/ Betger, E.K. (1951), "From the history of book business in Uzbekistan (to the 70th anniversary of the appearance of the first Uzbek lithographed book)", Izvestiya AN Uz SSR [News of the Academy of Sciences of the Uzbek SSR], no. 2, pp. 77–91. (in Russ.)
- 3/ Iskusstvo Uzbekistana. 1917–1972 [Art of Uzbekistan. 1917–1972] (1976), Moscow, 606 p. (in Russ.)
- 4/ Makhmudova, R. (1971), Litografirovannye proizvedeniya i ih znachenie v istorii uzbekskoj literatury (koniec

- XIX – nachalo XX veka) [Lithographed works and their significance in the history of Uzbek literature (late XIX – early XX century)], Abstract Cand. Sc. Thesis, Tashkent. (in Russ.)
- 5/ Osmanova, M.N. (2013), "Old print book in Central Asia in the late XIX – early XX centuries", Vestnik instituta IAE [Bulletin of the IAE Institute], no. 2, pp. 57–69. (in Russ.)
- 6/ Shostko, L.V. (1980), Stankovaya grafika Uzbekistana. 1917–1970 [Easel graphics of Uzbekistan. 1917 – 1970], Cand. Sc. Thesis, Tashkent, 201 p. (in Russ.)
- 7/ Shostko, L.V. (1981), Kutlug Basharov, Soviet artist, Moscow, 112 p. (in Russ.)
- 8/ Sultanov, T.I. (1987), "Central Asian and East Turkestan Late Medieval handwritten book", Rukopisnaya kniga v kul'ture narodov Vostoka [A handwritten book in the culture of the peoples of the East], Book 1, Moscow, pp. 478–504. (in Russ.)
- 9/ Taktash, R.H. (1972), Izobrazitel'noe iskusstvo Uzbekistana (vtoraya polovina XIX – 50-e gody XX veka) [Fine art of Uzbekistan (the second half of the XIX – 50s of the XX century)], Fan, Tashkent, 280 p. (in Russ.)
- 10/ Taktash, R.H. (1973), Sovremennaya grafika Uzbekistana [Modern graphics of Uzbekistan], Izd-vo lit. i iskusstva im. G. Gulyama, Tashkent, 85 p. (in Russ.)
- 11/ Taktash, R.H. (1985), Faruk Kagarov, Soviet artist, Moscow, 88 p. (in Russ.)
- 12/ Vystavka knizhnoj grafiki narodnogo hudozhnika Uzbekskoj SSR Iskandara Ikramova [Exhibition of book graphics by the People's Artist of the Uzbek SSR Iskandar Ikramov] (1965), catalog, Tashkent. (in Russ.)
- 13/ Yazberdiev, A.B. (2001), Staropечатnye turkmenские книги [Old printing Turkmen books], Orient-Press, Moscow, p. 42. (in Russ.)
- 14/ Ziganshina, N. (2016), Ivan Kiriakidi, Athens, 384 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Ядгарова Нигора Акмаловна, младший научный сотрудник, Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан  
E-mail: Nigora-yadgarova@mail.ru

## Author Information

Nigora A. Yadgarova, Junior Researcher at the Institute of Art Studies, Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan  
E-mail: Nigora-yadgarova@mail.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

141/

**Н.В. ГЕТАШВИЛИ**

Россия–Португалия:  
эпизоды культурных связей  
в XXI веке

150/

**Е.М. ЭПОВА, П.Н. КАЗИМИР,  
В.П. ТРОЯН, А.Д. ОСИНКИН**  
Круглый стол «Актуальные  
вопросы исполнительства  
на духовых инструментах.  
Фестивальное движение  
в России и в мире»: итоги  
и перспективы



УДК 7.067

## РОССИЯ – ПОРТУГАЛИЯ: ЭПИЗОДЫ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В XXI ВЕКЕ

**Н.В. ГЕТАШВИЛИ**

Российская академия живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова, 101000, Москва, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В предлагаемой статье производится обзор культурных связей России и Португалии за первые десятилетия нового тысячелетия, как в рамках государственных, так и частных инициатив. Среди прочих других событий рассматриваются приобретение неизвестного ранее пейзажа К. Брюллова «Вид форта Пику на острове Мадейра» и открытие памятника русскому художнику в городе Фуншал; открытие виртуального филиала Русского музея в университете Коимбры; выпуск специального номера журнала «Русское искусство», посвящённого русско-португальским связям; работы португальских стрит-артистов Вилса, А. Бордалу II и PantOni0 в Москве и Санкт-Петербурге и произведения российских художников, связанные с Португалией (А. Чечик, О. Анастасов, А. Ковалёв и др.); выставка португальских мастеров видеоарта «Создавая реальность»; впервые представленный в России Фестиваль Фаду и португальской культуры «Португалия для всех».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** культурные связи, Португалия, Россия, журнал «Русское искусство», современные художники.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## RUSSIA – PORTUGAL: EPISODES OF CULTURAL RELATIONS IN THE 21ST CENTURY

**N.V. GETASHVILI**

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and  
Architecture, 101000, Moscow, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article provides an overview of the cultural ties between Russia and Portugal over the first decades of the new millennium, both within the framework of public and private initiatives. Among other events are considered the acquisition of an earlier unknown landscape by K. Bryullov “View of Fort Pico on Madeira Island” and the opening of a monument to a Russian artist in the city of Funchal; opening of a virtual branch of the Russian Museum at the University of Coimbra; the release of a special issue of the Russian Art magazine dedicated to Russian-Portuguese relations; works by Portuguese street artists Vhils, A. Bordalu II and PantOni0 in Moscow and St. Petersburg; works by Russian artists dedicated to Portugal (A. Chechik, O. Anastasov, A. Kovalev, etc.); exhibition of Portuguese masters of video art “Creating Reality”; for the first time presented in Russia Festival of Fado and Portuguese culture “Portugal for all”.

**KEYWORDS:** Cultural ties, Portugal, Russia, “Russian Art”, contemporary artists.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.

Культурные связи России и Португалии за последние тридцать лет, то есть в течение времени, когда родилась (в декабре 1991 года) и вошла в международный «контекст» новая страна – Российская Федерация, не только не утратили своей значимости и актуальности, но продолжают активно расширяться. Культура способствует тому, что после первых шоковых лет молодого государства, в течение которых перестраивались дипломатические и экономические отношения, связка «Португалия – Россия» пребывает в неизменной стабильности<sup>1</sup>. Прежде всего такое положение вещей создаётся усилиями культурных атташе и посольств, курирующих взаимные культурные мероприятия в рамках государственных программ. Таких, как кинофестивали, театральные гастроли разного толка, художественные выставки, музыкальные концерты и т. д.

Между тем, эти связи осуществляются также благодаря отдельным институциям: частным, государственным и общественным, в том числе муниципалитетам и префектурам, но и, что следует подчеркнуть как важное обстоятельство, – благодаря личной инициативе энтузиастов. В ряду последних следует упомянуть В.М. Бехтиева, президента Благотворительного фонда имени П.М. Третьякова, и искусствоведа Е.В. Бехтиеву, председателя правления Фонда, главного редактора журнала «Русское искусство». Именно экспертной интуиции и знаниям искусствоведа Е.В. Бехтиевой мы обязаны сенсацией открытия и появления в фондах Государственной Третьяковской галереи живописного пейзажа Карла Брюллова «Вид форта Пику на острове Мадейра», до той поры пребывавшего в частной семейной коллекции. Картина была приобретена на средства резервного фонда Президента России (распоряжение от 28 июля 2003 года).

В 2013 году в центральном парке столицы Мадейры, города Фуншал был открыт памятник русскому художнику (мадерьянский скульптор Луиш Пайшау;



**Рисунок 1.** У памятника К.П. Брюллову в Фуншале. В.М. Бехтиев, Е.В. Бехтиева, 2013 г.

рисунок 1<sup>2</sup>). В мэрию Фуншала был передан также памятный бронзовый барельеф, исполненный по заказу Фонда скульптором Петром Герасимовым.

Следует напомнить также ещё о некоторых крупных, поистине исторических культурных событиях – «Годе России» в Доме музыки (Casa da Música) Порту (2016), открытии в Университете Коимбры информационно-образовательного центра «Русский музей: виртуальный филиал» (2017), выставке

<sup>1</sup> Статья была принята к публикации до февральских событий 2022 года – прим. гл. ред.

<sup>2</sup> Все представленные в статье иллюстрации находятся в личном архиве автора.

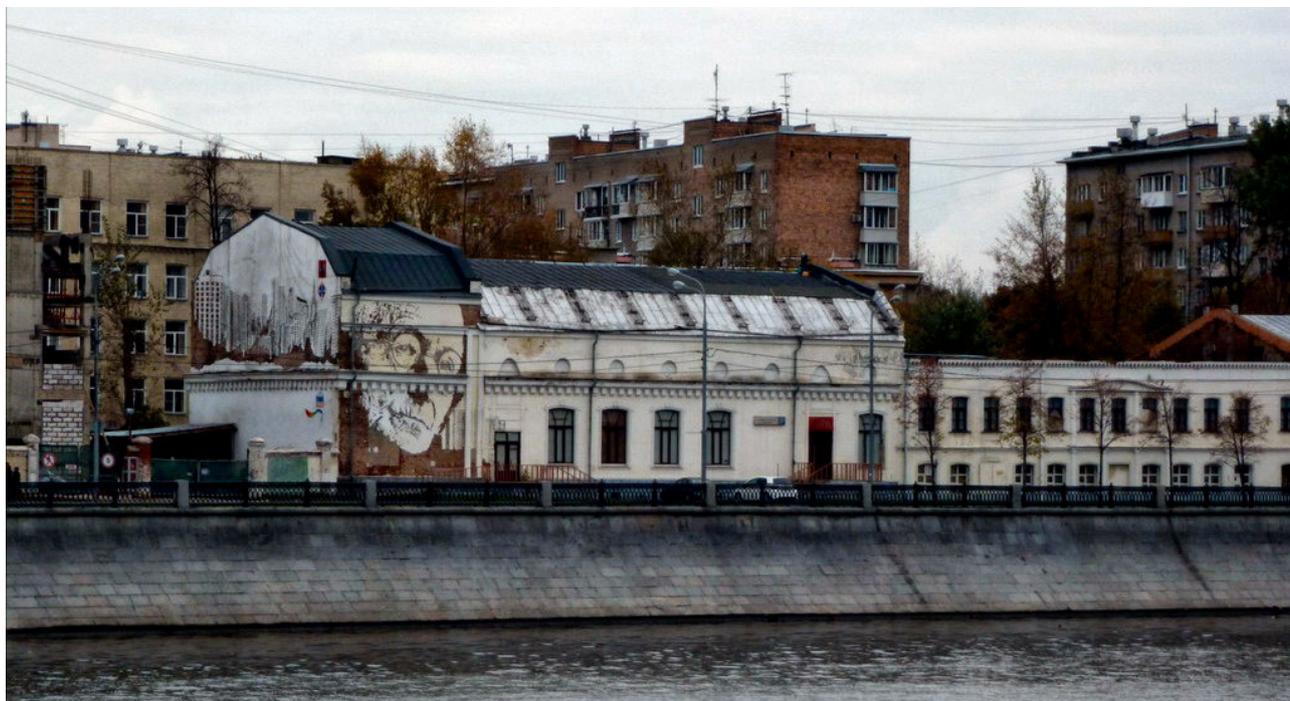


Рисунок 2. Вилс. Портрет Г. Гессе. Москва (2009)

«От Петра Великого до Николая II: искусство и культура Российской империи в коллекции Эрмитажа» в галерее Дона Луиша I Дворца Ажуда 2007 года, и спустя 10 лет – о впечатляющем проекте музеев московского Кремля совместно с рядом музейных собраний Португалии в выставочных залах Патриаршего дворца и Успенской звонницы историко-художественной выставки «Владыки океана. Сокровища Португальской империи XVI–XVIII веков». Стоит сказать о впечатляюще высокой цифре в статистике посещений, красноречиво свидетельствующей о подлинном интересе «москвичей и гостей столицы» к португальской истории и культуре.

В качестве контрастной (этому грандиозному проекту) демонстрации присутствия художественной культуры Португалии в России можно упомянуть об энтузиазме, с которым москвичи приняли работу португальского художника Алешандре Фарту (Alexandre Farto), известного под псевдонимом Вилс (Vhils). Фарту стал изобретателем необычайной техники граффити и стрит-арта – видов искусства, набирающих широкую популярность в современном мире (а в последние десятилетия

и в России). Художник не просто покрывает стены краской, но выдалбливает изображения на фасадах старых зданий молотком, зубилом и перфоратором, используя как выразительные средства предыдущие слои старой штукатурки, побелки и краски. Работы Фарту размещены на стенах зданий более чем двухсот городов мира, а в 2009 году крупноформатный портрет немецкого писателя Германа Гессе, лауреата Нобелевской премии, автора культового еще в кругу советской интеллигенции романа «Игра в бисер» (впрочем, также самого популярного романа бунтующего поколения 1960–70-х годов на Западе), появился в центре Москвы на стене бывшего общежития фабрики «Московский шёлк» по Саввинской набережной, 27 (рисунок 2). К сожалению, сразу после создания граффити был затянута строительной сеткой для сохранности, так как рядом производились строительные и ремонтные работы. Так что, когда 14 июля 2013 года сетка была снята, работа Фарту по праву стала одним из важнейших компонентов программы городского фестиваля «Лучший город земли». Девиз самого художника – «разрушая, создавать». По сути, Вилс,



Рисунок 3. Pantoni0. «Весна». Москва (2016)

действительно, трансформирует процесс разрушения в созидательный, благодаря рождению произведения искусства. Месторасположение портрета на набережной позволяет хорошо видеть лицо писателя с противоположного берега Москва-реки, что придаёт работе в зрительском восприятии особую масштабность.

В сентябре 2018 года, в юбилейный год 125-летия со дня рождения Владимира Маяковского Вилс, в рамках международного проекта Be Very Special, представил ещё один арт-объект – портрет поэта<sup>3</sup>.

В 2014 году в российской столице, в рамках фестиваля «Лучший город Земли», появилось ещё одно крупное (в буквальном смысле) творение стрит-арта «Весна» другого португальского мастера. В своем граффити Pantoni0 (под этим «ником» известен португальский художник Антонио Коррейя – Antonio Correia) на боковом фасаде по московскому адресу Звонарский переулок, дом 1 (рисунок 3)

изобразил ритмичное переплетение птиц и ветвей, словно обращаясь к главной весенней картине, укоренённой в нашей российской ментальности – саврасовской «Грачи прилетели». Как правило же привычными для Pantoni0 мотивами являются косяки рыб: если взглянуть в Тежу с набережной Лиссабона даже в центре столицы Португалии, там, где река впадает в Атлантический океан, можно легко разглядеть стайки сардин того особого вида, который обитает именно в этой реке. Таким образом, признание художника, что своё вдохновение он буквально черпает из вод реки Тежу, вполне справедливо.

О популярности португальских представителей актуального искусства свидетельствует успешное участие в Московском международном фестивале садов и цветов (Moscow Flower Show), состоявшемся летом 2017 года, Артура Бордалу II (Artur Bordalo II), которого называют самым известным и востребованным (кроме анонима Бэнкси) уличным художником современности. Кроме граффити Бордалу создаёт, буквально из отходов, инсталляции, арт-объекты в виде гигантских бабочек, птиц,

<sup>3</sup> А «по совместительству» эксклюзивный дизайн коробки и этикетки филиала в Москве торгового дома Henessi – Very Special Limited Edition by Vhils.



Рисунок 4. А. Бордалу. «Барс». Санкт-Петербург

цветов, кузнечиков и других представителей флоры и фауны. Но, преобразённые эстетическим посланием, они осваиваются городской средой и становятся неотъемлемой её частью. Работы Бордалу можно обнаружить как в Лиссабоне, так и в других городах Европы и Америки. В последние годы и российский зритель получил возможность непосредственно ознакомиться с его творчеством, сочетающим живопись с пространственной инсталляцией и ассамбляжем. В центре Москвы в парке Музеон, по соседству с Государственной Третьяковской галерей, художник «вырастил» почти трёхметровую фигуру хамелеона. До «Хамелеона» в Санкт-Петербурге родился «Барс» (рисунок 4), который сегодня хранится в петербургском Музее уличного искусства. Главная цель художника – донести до зрителя необходимость осознания проблемы загрязнения окружающей среды, но и художественная составляющая его объектов покоряет.

Продолжая тему знакомства русского зрителя с актуальными художественными процессами Португалии, следует упомянуть участие португальцев в международных фестивалях искусств, проходящих

в России, в том числе в представительном X Юбилейном, который состоялся под девизом «Традиции и современность» в 2016 году в Центральном выставочном зале «Манеж» (Москва).

Большой резонанс вызвала организованная летом 2018 года выставка видеоарта в северной столице России Санкт-Петербурге. Проходила она в Мраморном дворце Русского музея под девизом «создавая реальность». По словам критиков, все художники стремились уловить процесс длящегося времени, для чего использовали разные традиционные виды искусства – музыку, живопись, скульптуру, фотографию. Так, действие произведения А. Олайу (António Olaio) «Моя собственная луна» (2009) происходит в одном из исторических залов Университета Коимбры, профессором архитектуры которого является автор. На каждом портрете деканов университета на стенах зала присутствует изображение луны. В своём видео сам художник, облачённый в традиционную академическую мантию декана, исполняет песню о Луне. Интонация его произведения сочетает как иронию, так и уважение к традиционным основам.

Выставка в Русском музее сопровождалась

просветительской программой, которая включила и встречи с художниками (при поддержке Колледжа искусств Университета Коимбры). Кроме работы А. Олайу были показаны «Слово и призрак» (2015) и «Бюст» (2015) Аны Риту (Ana Rito), «Архив и демократия» (2017) Жозе Масаша де Карвальу (José Maças de Carvalho), также преподавателя университета Коимбры.

Между тем, искусство современных русских художников так же находит признание в Португалии. Из последних новостей – участие в январе 2018 года российских мастеров (Эдгар Инвокер, Мария Аристова, Олег Королёв, Юрий Цветаев, Светлана Ратова, Сергей Тюканов, Олеся Нов) в ежегодном международном проекте «Сюрреализм сейчас», стартовавшем в 2010 году в Коимбре по инициативе Сантьягу Рибера (Santiago Ribeiro) (популярнейшего португальского художника, чьи работы экспонируются во многих городах мира, включая Москву) и при поддержке фонда Биссайя Баретто (Bissaya Barreto Foundation).

В 2010 году мировой арт-рынок потрясла новость из курортного Кашкайша, где был обнаружен склад 130 фальшивых работ звёзд мирового искусства, получивший наименование «Пещера сокровищ». Между тем, современный русский художник Артур Ковалёв, много практиковавший в Португалии, виртуозно (и легитимно) создаёт «научные копии» (то есть с использованием аутентичных медиа) известных классических полотен. В качестве примера назовём его копию картины Жозе Мальоа «Фаду» 1910 года. Собственные оригинальные работы А. Ковалёва украшают интерьеры здания Верховного суда (монументальные полотна 2 на 3 метра) и других солидных учреждений Португалии. Работая и проживая в Португалии с 2003 по 2011 годы, Ковалев создавал её реальные виды, сохранившие средневековые черты, такие как замок в деревне Редондуш близ города Фигейра-да-Фож («Башня в Буаркуше») или другой замок, запечатлённый на полотне «Портал». Здесь в Португалии прошли персональные выставки Ковалёва. Участвовал художник в конкурсах и общих проектах, награждался дипломами. Ему посвящена глава в документальной книге, вышедшей в 2004 году, «Ветер с Востока» Педру Филипе Сантуша (Pedro Filipe Santos “Vento de leste”) о судьбах новых иммигрантов. На пор-

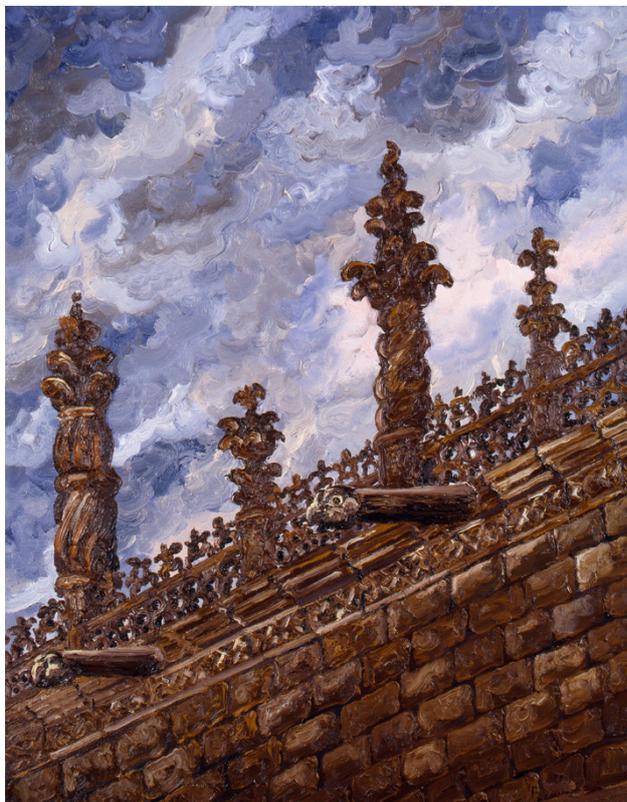


Рисунок 5. А. Чечик. «Ветер мануэлино». 2007 г.

тугальском телевидении был снят фильм о судьбе и творчестве Ковалёва. Картина «Чудо в Фатиме» была подарена португальскими иерархами Папе Римскому Иоанну Павлу II во время его визита в страну, и находится в Ватикане.

Проникновенная красота Португалии, её история, культура, архитектура и даже фактура жизни становятся частой темой полотен и других современных русских живописцев, таких как Олег Анастасов и, конечно же, Анатолий Чечик, который включил «кадры» с Португалией в свой масштабный автобиографический художественный проект «Лабиринт», показанный в Российской Академии художеств (2016) и отражённый в отдельном издании. «Ветер мануэлино» (рисунок 5), «Каскад», «Лабиринт», «Синтра» – из этого проекта. Но есть и другие его циклы, посвящённые мистическим трансформациям португальских памятников.



**Рисунок 6.** П. Ловыгин. «Автопортрет на мысе Кабо да Рока». Почтовая открытка

Сегодня живописец по преимуществу, он воспринимает пространства Португалии сквозь призму и других своих профессий – сценографа и архитектора: «Португалия страна из кукольного театра. / Кукольные крепости и кукольные дворцы. / Архитектура бегущего такелажа и кораллов, / с театральной беззаботностью тектоники и пропорций. / Портреты Энрике и Инеш похожи на сказочных / персонажей. / И только карта владений на набережной напоминает, / что империя была настоящей» [3, с. 13].

По-разному предстаёт Португалия на работах фотохудожников. Яркими примерами здесь служат португальские серии лиричного и в то же время концептуального и яркого Ивана Порто, чья выставка была организована в Посольстве Португалии в России (2013); и – с некоторой долей юмора – у фотографа и писателя Петра Ловыгина (рисунок 6), ныне жителя города Порто.

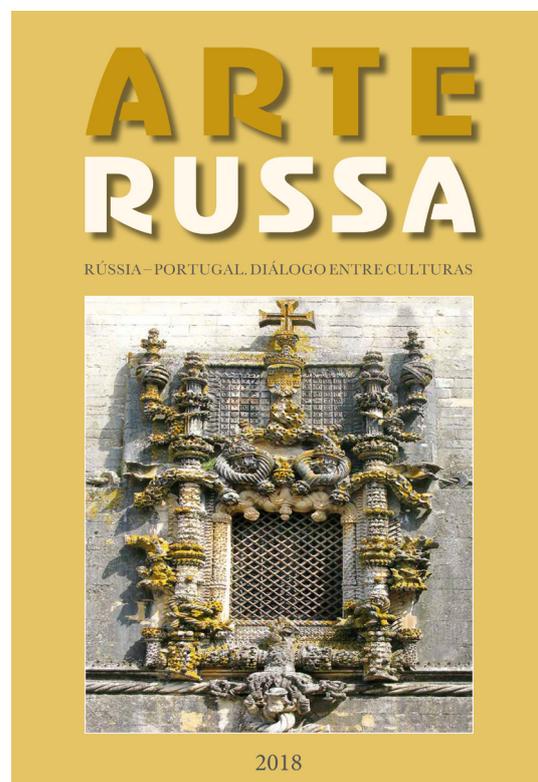
Художественными связями не ограничиваются самого широкого диапазона культурные взаимоотношения Португалии и России. Большими тиражами выходят в свет переводы на русский язык книг португальских писателей, в том числе

лауреата Нобелевской премии Жозе Сарамаго. Всегда с аншлагами регулярно проходят фестивали португальского кино и в Москве, и в Северной столице. После перерыва в два года из-за пандемии коронавируса «Фестиваль кино Португалии в Санкт-Петербурге» состоялся 15–19 декабря 2021 года. На основе расширенных литературных сценариев документальных фильмов «Тайны мировой архитектуры» (проект М.Г. Геташвили; научный консультант Н.В. Геташвили), показанных по первой государственной программе Российского телевидения, в 2008 году была создана уникальная книга, снабжённая видеодисками с записями серий. Одной из «серий» цикла стал фильм «Тайна великих мореплавателей» об архитектурных памятниках мануэлино.

Уникальным можно считать и номер журнала «Русское искусство» (I/2018), полностью посвящённый теме «Россия и Португалия в диалоге культур» (рисунок 7), часть тиража которого была издана не только на русском, но и на португальском языке и представлена на V Неделе российской культуры в Португалии в 2018 году (рисунок 8).

В своей статье «Португальский натурализм и русский реализм» доктор искусствоведения, сотрудница Отдела живописи конца XIX – начала XX века Государственной Третьяковской галереи Галина Сергеевна Чурак, сравнивая искусство двух замыкающих Европу стран – России и Португалии, уделяет много внимания одному из самых значительных португальских художников-реалистов конца XIX века Колумбану Бордалу Пинейру, автору дизайна нового, республиканского, флага Португалии (1910), директору столичного музея современного искусства Шиаду. А в статье руководителя Центра русского искусства и культуры Ирины Марселу Курту рассматриваются 17 русских икон из собрания музея графов Каштру Гимараеш в Кашкайше. Елена Бехтиева и Лара Бале посвятили свое исследование «Истории Инеш де Каштру в европейском искусстве XIX века», где особое место заняла история замысла и анализ полотна К.П. Брюллова.

В заключение подчеркнём, что наше обозрение затронуло лишь некоторые эпизоды российско-португальских культурных взаимосвязей, которые в конце первого десятилетия XXI века из-за эпидемиологической обстановки вынужденно прервались. Однако прошедший 2021 год с его впервые представленным в России Фестивалем Фаду и португальской культуры «Португалия для всех», а также упомянутым выше Фестивалем Португальского кино в Санкт-Петербурге позволяет с оптимизмом оценивать перспективы.



**Рисунок 7.** Обложка португальского номера журнала «Русское искусство», I/2018



**Рисунок 8.** На открытии Недели русской культуры в Кашкайше. Н. Геташвили и историк, писатель и переводчик Ж.М. Мильязеш



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Геташвили М.Г., Геташвили Н.В. Тайны мировой архитектуры. М.: Новости, 2008. 160 с.
- 2/ Стрельцова А. Алешандре Фарту: «Я тоже вандал, ведь я "уродую" здания» // Искусство. № 3 (582), 2012. URL: <https://iskusstvo-info.ru/aleshandre-fartu-ya-tozhe-vandal-ved-ya-uroduyu-zdaniya/> (дата обращения: 12.03.2018).
- 3/ Чечик А. Лабиринт. М.: Галарт, 2009. 367 с.
- 4/ Шаталин В. Международная деятельность: португальская страница истории // Русское искусство. 2018. № 1. С. 128–133.
- 5/ Santos F. Vento de leste: a nova imigração em Portugal / Pedro Filipe; rev. Piedade Góis. 1ª ed. Lisboa: Edeline, 2004. 214, [2] p.

## REFERENSES

- 1/ Getashvili, M.G., Getashvili, N.V. (2008), Tajny mirovoj arhitektury [Secrets of world architecture], Novosti, Moscow, 160 p. (in Russ.)
- 2/ Streltsova, A.A. (2012), "Aleshandre Fartu: "I am also a vandal, because I "freak out" buildings"", Iskusstvo [Art], no. 3, Available at: <https://iskusstvo-info.ru/aleshandre-fartu-ya-tozhe-vandal-ved-ya-uroduyu-zdaniya/> (Accessed 12 December 2021). (in Russ.)
- 3/ Chechik, A. (2009), Labirint [Labyrinth], Galart, Moscow, 367 p. (in Russ.)
- 4/ Shatalin, V. (2018), "International activities: Portuguese history page", Russkoe iskusstvo [Russian art], no. 1, pp. 128–133. (in Russ.)
- 5/ Santos, F. (2004), Vento de leste: a nova imigração em Portugal, Pedro Filipe; rev. Piedade Góis, 1ª ed, Edeline, Lisboa, 214, [2] p. (in Port.)

## Сведения об авторе

Геташвили Нина Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, декан факультета искусствоведения, заведующая кафедрой всеобщей истории искусства, Заслуженный работник высшей школы РФ, со-президент российского отделения Международной ассоциации художественных критиков (AICA), Почетный член РАХ, член правления всероссийской Ассоциации искусствоведов (АИС), Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова  
E-mail: [info@glazunov-academy.ru](mailto:info@glazunov-academy.ru)

## Author information

Nina V. Getashvili, Cand. Sc. (Art), Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the Department of General History of Art, Honored Worker of Higher School of the Russian Federation, co-president of the Russian branch of the International Association of Art Critics (AICA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, member of the board of the All-Russian Association of Art Critics (AIS), Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture  
E-mail: [info@glazunov-academy.ru](mailto:info@glazunov-academy.ru)



УДК 78.074

## КРУГЛЫЙ СТОЛ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ. ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В РОССИИ И В МИРЕ»: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

**Е.М. ЭПОВА, П.Н. КАЗИМИР,  
В.П. ТРОЯН, А.Д. ОСИНКИН**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье описывается значимое событие для всего духового сообщества России – круглый стол «Актуальные вопросы исполнительства на духовых инструментах. Фестивальное движение в России и в мире», состоявшийся 1 декабря 2021 года на базе СГИИ имени Д. Хворостовского. Это первое в истории Сибирского региона подобное масштабное мероприятие с привлечением специалистов высочайшего уровня из разных стран и субъектов РФ. В общей сложности в нём приняли участие 11 спикеров. Вопросы, рассмотренные на круглом столе, как нельзя актуальны в современном мире и требуют их коллективного решения. Помимо этого, на мероприятии были освещены предстоящие конкурсы и фестивали в России и в странах Ближнего Зарубежья с целью привлечения большего количества участников на 2022 год, главной задачей которых является сохранение и развитие инструментально оркестрового, ансамблевого и сольного исполнительства на духовых инструментах.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** исполнительство на духовых инструментах, духовое общество, фестивально-конкурсное движение, парад дирижёров.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

*Круглый стол прошёл при содействии Ассоциации духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество имени Валерия Халилова».*

## A ROUND TABLE DISCUSSION DEDICATED TO THE ISSUES OF WIND PERFORMANCE. RESULTS OF THE MEETING AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT

**E.M. EPOVA, P.N. KAZIMIR,  
V.P. TROYAN, A.D. OSINKIN**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts,  
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article describes a significant event for the entire wind community of Russia – the round table Current Issues of Performance on Wind Instruments. Festival Movement in Russia and in the World, that took place on December 1, 2021 on the basis of Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts. Such a large-scale event involving the high-level specialists from different countries and subjects of the Russian Federation became the first practice in the history of the Siberian region. Altogether 11 speakers took part in it. The issues discussed at the round table are relevant in the modern world and require collective solution. In addition to this, upcoming contests and festivals in Russia and neighbouring countries were highlighted in order to attract more participants in 2022. Their main task is preserving and developing instrumental orchestra, ensemble and solo performance on wind instruments.

**KEYWORDS:** performance on wind instruments, wind community, festival and contest movement, parade of conductors.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The authors declares the absence of conflict of interests.

*The round table was held with the support of Association of Wind Bands and Performers on Wind and Percussion Instruments “Valery Khalilov Wind Community”.*



История духового исполнительства в России изначально напрямую была связана с «государственной жизнью страны» [2, с. 17]. Ни одно исторически значимое событие – будь то парады, шествия, праздники и пр. – не проходило без участия музыкантов-духовиков, что обрело особенно широкое распространение в XX веке. Однако с 1990-х гг., в силу сложных социально-политических преобразований, интерес к духовому сообществу стал пропадать, тем самым коллективы потеряли свой статус и престиж, начались проблемы с финансированием. Духовые оркестры и ансамбли при дворцах культуры, домах творчества, на заводах начали расформировываться. Это привело к недостатку профессиональных исполнителей по всей стране, в особенности, в регионах.

С начала 2000-х гг. духовое сообщество стало вновь возрождаться благодаря деятельности народного артиста России, генерал-лейтенанта Валерия Халилова. Под его патронатом в 2016 году была создана Ассоциация «Духовое общество», деятельность которой направлена на «сохранение, развитие и популяризацию духового музыкального искусства в России» [1]. В качестве поддержки духового исполнительства в нашей стране 1 декабря 2021 года на базе Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского состоялось знаменательное событие для всех музыкантов-духовиков – Круглый стол на тему «Актуальные вопросы исполнительства на духовых инструментах. Фестивальное движение в России и в мире» в очно-заочном формате, на котором присутствовали представители различных регионов России и зарубежья (рисунок 1, 2). Проведение столь важного мероприятия с целью развития духовой музыки было осуществлено впервые в Сибирском регионе. Целью данной работы является освещение хода Круглого стола и подведение итогов в рамках дискуссии членов мероприятия.

Инициатором этой встречи выступила кафедра оркестровых духовых и ударных инструментов СГИИ имени Д. Хворостовского под руководством

Петра Николаевича Казимира. Модератором события стала кандидат искусствоведения, доцент Мария Михайловна Чихачёва. Приветственным словом открыла встречу кандидат искусствоведения, первый проректор СГИИ имени Д. Хворостовского Лилия Ринатовна Строй. От лица администрации вуза она поздравила всех присутствующих с этим знаменательным событием и отметила большой вклад П.Н. Казимира в проведение круглого стола и привлечение именитых участников духового сообщества.

В очном формате на круглом столе присутствовали заслуженный деятель искусств республики Тыва, профессор, заведующий кафедрой оркестровых духовых и ударных инструментов СГИИ имени Д. Хворостовского Пётр Николаевич Казимир; доцент кафедры Виталий Петрович Троян, а также гость из Новосибирской государственной консерватории – декан оркестрового, дирижёрско-хорового факультетов, факультета народных инструментов, заведующая кафедрой духовых и ударных инструментов, профессор НГК имени М.И. Глинки Маргарита Владимировна Аунс.

Первое слово для доклада было передано иностранному гостю, представляющему республику Беларусь, кандидату искусствоведения, доценту, члену Всемирной гильдии трубачей (ITG), председателю правления Белорусской ассоциации духовых оркестров и ансамблей (БАДОА / BASBE), члену-корреспонденту Международной академии информационных технологий (МАИТ / IAIT) **Александр Леонидовичу Коротееву**. В своём обращении Александр Леонидович описал широкую панораму фестивально-конкурсного движения в Беларуси. «Красной нитью» в его докладе прошла идея объединения музыкантов-духовиков, содействия в поддержке и воспитании новых молодых кадров. Помимо этого, Александр Леонидович выделил «значимые социально-культурные функции» духового общества [3, с. 80]. А.Л. Коротеев подробно рассказал о пяти предстоящих крупных мероприятиях в пяти разных городах республики Беларусь. Среди них – форум «Фанфары Наднямоння» (г. Столбцы),



**Рисунок 1, 2.** Круглый стол. 1 декабря 2021 г.  
<https://kgii.ru/8-news/1870-dukhoviki-rossii-i-zarubezhya-obsudili-aktualnye-voprosy-ispolnitelstva-v-onlajn-formate>



который планируют провести в уже расширенном формате в 2022 году. В него будут включены: творческая лаборатория для музыкантов и научно-практическая конференция, а также ставший традиционным «Парад европейских дирижёров». Также Александр Леонидович рассказал о проведении Международного фестиваля «Белорусские фанфары» (г. Барановичи), Открытого Областного конкурса духовых оркестров «Майский вальс» (г. Молодечно Минской области), интернет-конкурса «Львёнок приглашает друзей» (г. Лида), VII Открытого республиканского конкурса музыкального искусства Беларуси «Спадчына» в рамках IX Открытого республиканского конкурса исполнителей на духовых инструментах имени известного деятеля музыкальной культуры Беларуси XIX столетия Ивана Добровольского (г. Заславль Минской области).

В своём докладе Александр Леонидович подчёркивал важность активного иностранного участия с целью расширения связей и поддержки в конкурсной жизни таких стран, как Финляндия, Словакия, Германия, Испания и др. В завершение А.Л. Коротеев призвал «не останавливаться на достигнутом, двигаться вперёд со своими положительными результатами» [4, с. 6].

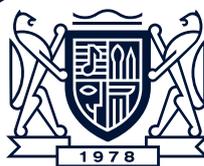
Далее слово было передано заслуженному деятелю искусств РФ, генеральному директору Российского национального музея музыки, президенту Ассоциации духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество» имени Валерия Халилова **Михаилу Аркадьевичу Брызгалову**. В своей речи он поблагодарил ректора СГИИ имени Д. Хворостовского и кафедру оркестровых духовых и ударных инструментов в лице Петра Николаевича Казимира за оказанное содействие в проведении общественно-значимого мероприятия.

Михаил Аркадьевич представил события, которые прошли в 2021 году в рамках года Тимофея Александровича Докшицера, 100-летия со дня его рождения. В общей сложности, в России прошло свыше 200 мероприятий, в том числе в новых форматах: в виде классных часов в общеобразовательных школах и встреч в библиотеках, посвящённых памяти великого трубача. М.А. Брызгалов поделился планами на 2022 год, который указом Президента РФ провозглашён годом Петра I (35 лет

со дня рождения). В рамках празднований знаменательной исторической даты запланирован целый ряд концертов, среди которых стоит отметить «Петровские музыкальные ассамблеи», «Спасская Башня – дети» и “Brass Days”. Также президент духового общества рассказал о создании Центра поддержки духового искусства на базе РАМ имени Гнесиных и большой электронной библиотеки для духовиков под патронатом Сбербанка. Помимо этого, в своём обращении Михаил Аркадьевич уделил особое внимание популяризации духового искусства в детских музыкальных школах и школах искусств с помощью проектов «Сириус», «Сильные духом» с целью расширения географии детских творческих школ и детских лагерей. Кроме того, в 2022 году благодаря поддержке Фонда президентских грантов будет проведён первый уникальный Всероссийский конкурс профессионального мастерства молодых преподавателей до 35 лет духовых и ударных инструментов среди детских музыкальных школ и детских школ искусств «Виват, музыкант!».

Михаил Аркадьевич завершил свой доклад призывом к активным действиям: «Продвижение духового сообщества – это наша совместная идея и инициатива, которая основывается на поддержке друг друга. Проведение таких встреч – это то самое, чем мы все должны усиленно заниматься» [4, с. 10].

Далее слово было передано профессору Латвийской музыкальной академии, художественному руководителю, главному дирижёру духового оркестра Латвийского университета, президенту Балтийской ассоциации духовых оркестров, члену правления Всемирной ассоциации духовых оркестров и ансамблей **Янису Пуриньшу**. В своём обращении он рассказал об успешном внедрении новых информационных технологий в работу с духовыми оркестрами с целью приобщения аудитории к духовому искусству. Янис продемонстрировал видео, где был представлен его виртуальный духовой оркестр Латвии. В нём приняли участие более 300 музыкантов! После этого последовало видео Международного духового оркестра, в котором объединились исполнители из 12 стран. Были сформированы группы из 54 музыкантов, которые участвовали в записи «Марша Радецкого»



И. Штрауса-старшего, ролик опубликован 1 января 2021 года. Я. Пуриньш подробно описал систему сбора информации и методику сведения множества видеозаписей в единое целое.

Далее он приступил к обзору проекта «Виртуальные беседы: Духовой оркестр и мы». В январе 2021 года он был запущен на платформе Zoom. Последний четверг каждого месяца полтора часа модераторы программы под руководством Яниса проводят беседу о «духовых оркестрах, их дирижёрах и композиторах, концертах, фестивалях и выдающихся личностях» [4, с. 12]. Ведущие программы берут интервью у ныне живущих музыкантов, также в проекте освещаются годовщины месяца и в прямом эфире проводится анализ различных известных композиций. Слушатели могут присутствовать лично в прямом эфире беседы или посмотреть запись на видеохостинге YouTube, где вышло уже 10 передач, которые завоевали популярность среди преподавателей ДШИ и ДМШ, средних и высших музыкальных заведений. В программе ведущие делятся многими историческими сводками, новостями по развитию духовых оркестров, обсуждают актуальный репертуар и вышедшие пособия, предстоящие мероприятия. Янис Пуриньш восклицает: «Представьте, 10 полноценных передач, каждая из которых длится по 80 минут, таким образом у нас накопилось около 800 минут интереснейшего и полезнейшего материала!» [4, с. 13].

Помимо мероприятий в самой Латвии, Янис представил краткий обзор событий в соседней Эстонии и Литве. Здесь стоит отметить духовой оркестр Эстонской академии дирижёров и XXI чемпионат духовых оркестров Литвы, проходивший в г. Паланга.

Далее слово было предоставлено художественному руководителю Международного конкурса дирижёров имени В.М. Халилова, заслуженному работнику высшей школы РФ, кандидату искусствоведения, профессору Российской академии музыки имени Гнесиных, художественному руководителю и дирижёру Концертного духового оркестра РАМ имени Гнесиных, члену Совета Благотворительного фонда Валерия Халилова **Виктору Романовичу Худолею**.

Он подробно поделился недавним опытом про-

ведения II международного конкурса дирижёров имени В.И. Халилова, который прошёл с 1 июля по 18 ноября 2021 года в Москве на базе РАМ имени Гнесиных. Виктор Романович подчеркнул его актуальность и значимость, углубившись в историю конкурсов дирижёров в СССР. За всё время состоялись 3 конкурса: в 1938 году, 1966, 1971 году. Таким образом, проведение мероприятия такого масштаба в 2021 году стало как нельзя актуальным: «Нам нужны профессионалы, которые будут создавать свои профессиональные коллективы и поддерживать высокий уровень духовой культуры» [4, с. 17].

Также Виктор Романович осветил план мероприятий на 2022 год, где главным событием он назвал II музыкальный фестиваль имени Халилова, посвящённый 70-летию со дня его рождения. Масштаб данного проекта станет, по словам В.Р. Худолея, «пугающе-грандиозным»<sup>1</sup>. Помимо этого, он рассказал, какие коллективы духовых оркестров сейчас наиболее популярны в Москве, и какой вклад они внесли и вносят в проведение крупных конкурсов.

Следующий участник круглого стола – иностранный коллега, заслуженный работник культуры Польши, кавалер Почётного знака ассоциации духовых оркестров Польши, магистр музыкальной педагогики **Дариуш Ледзион**. Он поделился творческими планами на 2022 год, рассказал о юбилейном годе фестиваля духовой музыки, который проводится уже в 25-ый раз. Также Дариуш поделился планами создания проекта в честь 75-летия духовых оркестров Польши, в рамках которого будет проведён парад дирижёров и создан Международный духовой оркестр. Помимо этого, он отметил, что у польских музыкантов-духовиков «есть база, возможности и, главное, желание совместно работать. Важно сейчас не потерять связи и приглашать друг друга на различные мероприятия, как очные, так и онлайн, несмотря на эпидемиологические обстоятельства» [4, с. 20].

После слово взял директор Краславской музыкальной и художественной школы, директор международного конкурса молодых исполнителей

1 22 января 2022 года в этом проекте принял участие студенческий духовой оркестр СГИИ имени Д. Хворостовского под руководством Е.С. Саблина.



на духовых инструментах WIND STARS, вице-президент Международной ассоциации музыкальных школ "Сop Anima" Латвийской Республики **Сподрис Качан**. Он отметил значимость проведения парадов дирижёров, которые, помимо Латвии и Белоруссии, проводятся также и в Эстонии. Сподрис обратил внимание на то, что такое событие важно не только для самих музыкантов, но и в целом для жителей города. С. Качан в своем докладе уделил большое внимание движению международных музыкальных конкурсов и фестивалей в стране, где особо отметил пользу дистанционного формата, который помогает в расширении географии участников конкурса. Благодаря такой «удалённой» форме музыканты узнают о новых традициях исполнения на духовых инструментах, присущих разным странам.

Далее с докладом выступила представитель сибирской духовой школы, декан оркестрового, дирижёрско-хорового факультетов и факультета народных инструментов, заведующая кафедрой духовых и ударных инструментов, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки **Маргарита Владимировна Аунс**.

Она начала презентацию с рассказа о своей музыкальной семье духовиков и особое внимание на протяжении всей речи уделяла преемственности поколений и передаче традиций исполнительства, которые она развивает на руководимой ею кафедре. Помимо этого, Маргарита Владимировна обозначила ряд проблем, которые есть в сибирском регионе в целом, а именно: кадровый «голод» в ДМШ и ДШИ в периферийных городах области; исполнительские проблемы у обучающихся, когда один учитель преподаёт все инструменты разом. Но главная на её взгляд проблема – это отсутствие преподавателей по фаготу в музыкальных школах, из-за чего происходит недобор в колледжах и далее в музыкальных вузах нашей страны, в частности, в Сибири. М.В. Аунс является ярким последователем онлайн-формата участия в конкурсах и в целом такой системы преподавания. Маргарита Владимировна в своём докладе восклицает: «Я призываю, не надо бояться! У меня в таком формате часто проходят мастер-классы на кафедре с иностранными специалистами. Очень удобно подключиться на онлайн-занятие

с мировым музыкантом, его смотрят студенты в аудитории, которые могут напрямую пообщаться с мастером. Необходимо идти в ногу со временем, уметь подстраиваться под новый мир и не бояться перемен!» [4, с. 25].

Следующим на круглом столе выступил руководитель Народного коллектива «Духовой оркестр имени Романа Дмитриевича Олексюка», организатор международного фестиваля-конкурса духовых оркестров «Кубок Московии» **Юрий Александрович Здрогов**. Он рассказал о проведении международного фестиваля-конкурса «Кубок Московии» на протяжении уже 30 лет. Юрий Александрович поделился планами проведения целого ряда событий, в числе которых фестиваль и парад дирижёров. Помимо этого, Ю.В. Здрогов озвучил насущную проблему финансирования крупных мероприятий в небольших городах, таких, как г. Истра Московской области.

Далее слово для доклада перешло директору Духового оркестра Правительства Республики Тыва им. Т. Дулуша **Артуру Дыртык-ооловичу Дулушу**. Он рассказал о возобновлении фестиваля «Фанфары в центре Азии», который успешно прошёл летом 2021 года после семилетнего перерыва.

Тыва славится своим обилием мероприятий для духового оркестра, тесно связанных с культурой этого богатого региона. В них принимают участие конный духовой оркестр, оркестр на льду, театрализованный оркестр на основе мистерии Цам. Но поистине грандиозным событием можно считать новый проект с альпинистами клуба «Вершины Тывы». В октябре 2021 года духовой оркестр Республики получил президентский грант на реализацию проекта «Музыка на высоте». На наивысшую точку Восточной Сибири, гору Монгун-Тайга, высотой 3.976 метров (!) поднимались 12 оркестровых музыкантов с профессиональными альпинистами, из которых покорить её смогли только 10. На вершине горы был исполнен традиционный «Тувинский марш» С.Ф. Кайдан-Дешкина.

Заключительное слово взял главный инициатор этого мероприятия, заслуженный деятель искусств республики Тыва, заведующий кафедрой оркестровых духовых и ударных инструментов, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского



**Пётр Николаевич Казимир.** Он поделился планами на 2022 год и рассказал о продолжении фестиваля «Енисейские фанфары», который будет включать в себя целый ряд мероприятий, таких как мастер-классы, творческие лаборатории на основе студенческого духового оркестра СГИИ имени Д. Хворостовского и парад дирижёров. Также новшеством на фестивале 2022 года станет приглашённый ансамбль мажореток. Помимо этого, Пётр Николаевич поддержал идею Маргариты Владимировны Аунс о популяризации информационных технологий в виде применения видеолекций и предложил ввести их в программу фестиваля.

Вопросы, рассмотренные на круглом столе, уже принесли свои плоды в виде реализации ряда вышеописанных проектов. В заключение стоит сказать о проблемах, затронутых на мероприятии, которые необходимо решать, по мнению всех спикеров, коллективно и сообща. Духовое общество в первую очередь ассоциируется с духовым оркестром и ансамблями. Идею всемирного объединения духовиков необходимо подкреплять общими проектами, направленными на совместную работу, обмен актуальным репертуаром, знаниями и материалами в сфере различных методических разработок в духовой музыке, а также на соединение музыкантов различных уровней подготовки в большие интернациональные духовые оркестры и ансамбли. Такой «микс» всех перечисленных действий в результате должен привести к формированию единого Международного духового сообщества.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Духовое общество имени Валерия Халилова. Ассоциация духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах. URL: <https://dukhovik.ru/o-nas.html> (дата обращения: 23.02.2022).
- 2/ Еремин Н.С. Оркестры духовых музыкальных инструментов в истории России // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2016. № 4 (40). С. 17–30.
- 3/ Коротеев А.Л. Духовое искусство как системно-образующий компонент и качественный показатель развития национальной и мировой художественной культуры // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 2 (18). С. 77–68.
- 4/ Стенограмма круглого стола от 01.12.2021, расшифровка Е.М. Эповой [Рукопись]. 30 с.

## REFERENCES

- 1/ Spiritual Society named after Valery Khalilov. Association of brass bands and performers on wind and percussion instruments. Available at: <https://dukhovik.ru/o-nas.html> (Accessed 23 February 2022). (in Russ.)
- 2/ Eremin, N.S. (2016), "Orchestras of wind musical instruments in the history of Russia", *Uchenye zapiski. Elektronnyi nauchnyi zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientific notes. Electronic scientific journal of the Kursk State University], no. 4 (40), pp. 17–30. (in Russ.)
- 3/ Koroteev, A.L. (2012), "Wind art as a system-forming component and a qualitative indicator of the development of national and world artistic culture", *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 2 (18), pp. 77–68. (in Russ.)
- 4/ Stenogramma kruglogo stola ot 01 December 2021, decoding by E.M. Epova, manuscript, 30 p. (in Russ.)

## Сведения об авторах

Эпова Екатерина Михайловна, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: [EkaterinaEpova77@yandex.ru](mailto:EkaterinaEpova77@yandex.ru)

Казимир Петр Николаевич, профессор, заслуженный деятель республики Тыва, заведующий кафедрой оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: [kasimir\\_trumpet@mail.ru](mailto:kasimir_trumpet@mail.ru)

Троян Виталий Петрович, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: [vpstroyan@mail.ru](mailto:vpstroyan@mail.ru)

Осинкин Анатолий Дмитриевич, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: [repriza@inbox.ru](mailto:repriza@inbox.ru)

## Authors information

Ekaterina M. Epova, Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [EkaterinaEpova77@yandex.ru](mailto:EkaterinaEpova77@yandex.ru)

Petr N. Kazimir, Full Professor, Honored Artist of the Republic of Tyva, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [kasimir\\_trumpet@mail.ru](mailto:kasimir_trumpet@mail.ru)

Vitaly P. Troyan, Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [vpstroyan@mail.ru](mailto:vpstroyan@mail.ru)

Anatoly D. Osinkin, Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [repriza@inbox.ru](mailto:repriza@inbox.ru)



**DMITRI HVOROSTOVSKY**  
**SIBERIAN STATE**  
**ACADEMY OF ARTS**  
22, Lenina st., Krasnoyarsk  
Russia, 660049  
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ  
ИМЕНИ ДМИТРИЯ  
ХВОРОСТОВСКОГО  
Россия, Красноярск  
ул. Ленина, 22, 660049  
главный редактор:  
М.В. Холодова

**sgiiart.ru**  
e-mail: holodova-maria@mail.ru

**Krasnoyarsk**  
Красноярск, 2022